المكتبة الثقافية
العدد ٢٦٣ و ٢٦٤

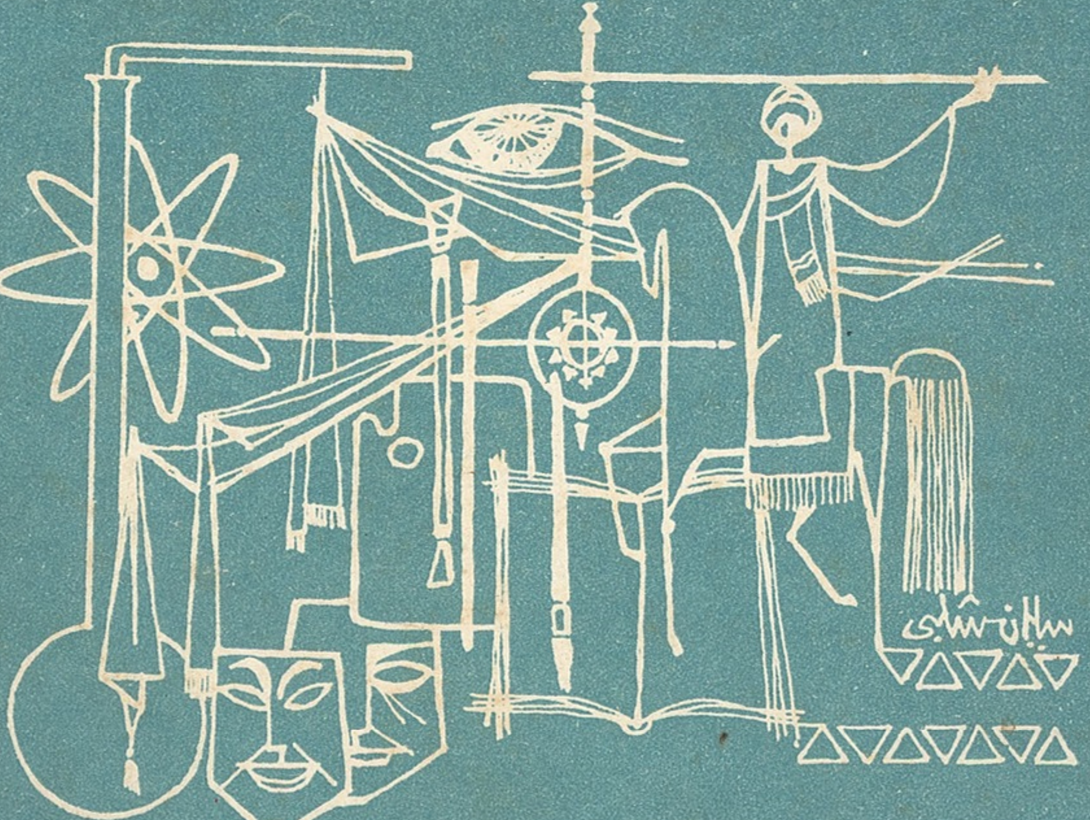
الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر

عدد ممتاز

مع الموسيقى

ذكريات ودراسات

تأليف
دكتور فؤاد زكريا



المكتبة الثقافية
(جامعة حرة)
٢٦٣ ، ٢٦٤

مع الموسيقى

ذكريات ودراسات

بقلم
دكتور فؤاد زكريا

الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر
١٩٧١

مقدمة

لا أستطيع أن أزعم أن معرفتى بالموسيقى ترقى الى مستوى معرفة الخبراء بأصول هذا الفن ٠ فلم أكن فى أى وقت من محترفيها أو ممن يؤدونها علنـــا ، كما أننى لم أتلق فيها درسا نظريا أو عمليا واحدا ٠ ومع ذلك فان فى تجربتى الموسيقية ما يستحق فى نظرى أن يروى ، لأنها أولا تجربة معتمدة على ذاتها اعتمادا يكاد يكون تاما ، ولأنها ثانيا تجربة نفس يغلب عليها حب العقل والمنطق، وتميل الى الجانب الفكرى فى الأمور ، ولأنها ثالثا تجـربة طال أمدها حتى ليمكن القول انها عاصرت حياتى الواعية منذ بدايتها ٠ ومن هنا فقد اعتقدت أن القارىء قد يجـد طرافة فى صفحات تحكى له كيف انتقل انسان يعيش فى بيئة شرقية خالصة الى حب الموسيقى العالمية وفهمهـــا فهما واعيا بجهوده الذاتية وحدها ، وكيف احتـــل فن كالموسيقى مكانه فى نفس تبدو وكأنها لا تعترف الا بما يوزن بميزان العقل الدقيق ، وكيف تطورت هذه التجربة من بداياتها البسيطة ، ونمت على مر السنين حتى بلغت مستوى رفيعا من النضج والاكتمال ٠

ولقد كرست أطول مقالات هذا الكتاب لعرض هذه التجربة عرضا توخيت فيه الأمانة قدر ما استطعت . أما بقية الكتاب فيتألف من مقالات ودراسات كتبت اثنتان منها - الى جانب المقال الأول - للمسيرة الأولى ، ونشرت الأخريات في فترات تمتد من عـــام ١٩٥٢ حتى الوقت الحاضر . ولما كانت ظروف نشر هذه المقالات والدراسات لم تسمح بأن يطلع على اية واحدة منها سوى عدد محدود من القراء ، فقد رأيت أن من المفيـد أن أعيد نشرهـــا مجتمعة فى هذا الكتاب .

وسوف يدرك القارىء أن هـذه المقـالات لم تنشر بترتيب ظهورها ، بل لقد حاولت أن أرتبها بحسب تاريخ الموضوعات التى تتناولها . وهكذا يمكن أن يقال انهـــا تقدم عرضا لجوانب من تاريخ الموسيقى فى مراحله المختلفة من العالم القديم الى العالم الحديث الى العالم المعاصر . ولست أدعى أننى أقدم بذلك دراسة تاريخية متعمقـــة للموسيقى ، بل اننى لم أهدف الا الى القاء أضـواء على مشكلات أثيرت فى مراحل متباينة من تاريخ هذا الفن فاذا استطاعت هذه الخواطر والمقالات والدراسات أن تثير فى ذهن القارىء مزيدا من الأفكار ، وتزيد من احساسه بالأبعاد العميقة لهذا الفن الرفيع ، فانى أكون قد حققت بها كل ما استهدفته بكتابتها من الغايات .

فؤاد زكريا

مع الموسيقى .. فى رحلة الحياة

لم تتميز البيئة التى نشأت فيها بأى عامل يساعد على تنمية المواهب الموسيقية ، أو حتى على كشف هذه المواهب ان كانت موجودة بالفعل • ففى المدارس الابتدائية كنا نتلقى نوعا من التعليم الموسيقى الاختيارى الذى يقوم به معلمون يفتقرون هم أنفسهم الى الحساسية والذوق المرهف • وفى المدرسة الثانوية كانت هناك دروس منتظمة (ربما لأن المدرسة التى التحقت بها كانت نموذجية فى ذلك الحين) ، ولكن المعلم كان يفترض مقدما أن تلاميذه لن يفهموا من دروسه شيئا ، أو لن يعبأوا بها ان فهموها ، فكان جهده كله مركزا على الفرقة العازفة للمدرسة ، أما تلاميذ الفصول فكان تعليمه لهم مجرد واجب رسمى فحسب • وعلى أية حال فان هذا التعليم لم يكن يبدأ أبدا بتجربة موسيقية تعرض مباشرة على التلاميذ ، وتنمى تذوقهم الموسيقى ، ولو فى أبسط صورة بطريقة متدرجة ، بل كان يبدأ بالدروس الجافة التى تقتضى مذاكرة وحفظا : خطوط النوتة الموسيقية مى وصول ، الخ ، ومسافاتها فا و لا ، علامة « الروند » =

٤ نوار .. وهكذا لم يكن درس الموسيقى يفترق عن دروس العلوم الا فى أن لغته أشد غرابة وألفاظه أبعد عن الفهم. ومع ذلك ، فما أحسب أننا فى تعليمنا المدرسى قد تقدمنا كثيرا فى هذا الميدان منذ ذلك الحين . وحسب المرء أن يستمع الى الموسيقى التى تقدم فى برامج الاطفـــال فى الاذاعة والتلفزيون ، والى أصوات المشتركين فيها ، وعدم قدرة المشرفين على هذه البرامج حتى على التفـــرقة بين الصوت « النشاز » والصوت الصالح ، ليدرك مدى تخلف التربية الموسيقية عندنا ، والتأثير الهدام لوسائط الاعلام والتعليم الحيوية فى كل موهبة تحتاج الى رعاية وصقل وتدريب .

ولم تكن الألحان التى أسمعها فى بيئتى المنزلية تزيد عما كان يسمعه أى طفل مصرى من أسرة متوسطة فى أواسط الثلاثينات وأواخرها : ففى تلك الفترة كانت أغانى الاذاعة تشكل كل عناصر تجربتى الموسيقية . وكنت أتابع هذه الأغنيات باهتمام بالغ ، ولعـل أول ما جعلنى على وعى بأن لدى نوعا من الحس الموسيقى هو أننى كنت أحفظ ألحان الأغنيات الشائعة بدقة تسمح لى بكشف أى خطأ فى أدائها ، حتى لو كان هذا أداء يقوم به محترفون .

وكان أول لقاء لى بالموسيقى العالمية لقاء حزينا يحيط به اطار من الرهبة والاكتئاب . فقد كانت الجنازات العسكرية تمر كلها أمام البيت الذى قضيت فيه طفولتى قرب ميدان

العباسية ، وكان العرف المتبع فى ذلك الحين هو تشييع هذه الجنازات على أنغام الموسيقى النحاسية الحزينة . (ولست أدري لم أبطلنا هذا التقليد الجميل .. أهناك ما هـو أروع من تشييع بطل فى يومه الأخير على ألحان الحـركة الثانية لسيمفونية « البطولة » لبيتهوفن ، أو اللحن الجنائزى فى باليه روميو وجولييت للموسيقى « بروكوفييف » ، مثلا ؟) وكان المارش الجنائزى لشوبان هو الذى يعزف فى معظم هذه الجنازات العسكرية ، بعد توزيعـه بحيث يلائم الفرقة النحاسية (*) . وعلى الرغم من أننى كنت ، وما زلت ، أشعر دائما بأن آلات فرقنا النحاسية ليست منضبطة في أصواتها انضباطا كاملا ، وانها أشبه بالعـود أو الفيولينة التى لم يحسن العازف ضبط أوتارها تمامـا فتركها منخفضة قليلا ، أو مرتفعة قليلا ، عما يجب أن تكون عليه (وربما كان ذلك راجعا ، فى حالة الآلات النحاسية الى تأثير الجو) ، فقد كان لهذا المارش الجنائزى تأثير هائل فى نفسى . وما زلت أذكر أننى حين كنت أصادف أحيانا جنازة عسكرية خلال عودتى من مدرستى ، كنت أسـير وراءها عن بعد مسافة طويلة ، لا لشىء الا لكى أسـتمتع بجمال اللحن . وربما كان لفظ « أستمتع » غير معبر بدقة عما كنت أحس به : اذ أن جو الرهبة والحزن المحيـط بالجنازة العسكرية كان كفيلا بأن يحول دون حدوث أى

(*) هذا المارش مؤلف أصلا للبيانو ، وهو الحركة الثالثة من السوناتا رقم ٢ ، مصنف رقم ٣٥ ، لشوبان .

« استمتاع » بالمعنى الصحيح . والأدق أن أقول ان ملاءمة الموسيقى للاطار الذى كانت تعزف فيه ، والقدرة الهائلة للحن النسجى الحزين ، وللطبول الضخمة الوقوز ، على أن تضفى على الموكب الجنائزى جوا من الأسى ، من غير ضعف أو تخاذل ، بل مع صمود وشموخ ـ كل ذلك كان بالنسبة الى تجربة فنية فريدة ، وربما لم أكن فى ذلك الحين واعيا بكل عناصرها ، ولكننى كنت على أية حال مندمجا فى تيارها العام كل الاندماج . ولا أكون مبالغا ان قلت اننى كنت أشعر بنوع من الفرحة المنقبضة ـ ان جاز هذا التعبير ـ كلما سمعت من بعيد أصوات الطبول التى تؤذن بمقدم جنازة يعزف فيها المارش المحبب الى نفسى .

على أن التجربة التى أذكرها الى اليوم بمزيج من الزهو والأسف على ما ضاع من الفرص والامكانات ، هى تجربة صنعى لآلتى الموسيقية الخاصة . ففى طفولتى المتوسطة ، حين كنت فى حوالى العاشرة ، لم تكن لدى آلة موسيقية ، ولم تكن أسرتى من الثراء بحيث تملك البيانو فى البيت ، كما أنها لم تكن مقتنعة بميولى الموسيقية الى الحد الذى يجعلها « تضحى » بشراء آلة موسيقية بسيطة لى ، بل ان نفس فكرة الميول الفنية وضرورة تنميتها كانت ـ وماتزال ـ فكرة غريبة عن أذهان الآباء والأمهات فى معظم الأسر المصرية المتوسطة . ولم يكن هناك مفر من أن تجد ميولى الموسيقية مخرجا آخر : فقد صنعت آلة موسيقية بدائية من صندوق مستطيل من الصفيح ، شددت فيه خيوطا من الجلد أو

المطاط الرقيق المستخدم فى طرود الأدوية وما شاكلها ، وراعيت في الشد أن يكون متدرجا بحيث يكون كل خيط مناظرا لنغمة فى السلم الموسيقى • وما زلت أذكر أن أجمل هدية كان يمكن أن تقدم الى فى هذه الفترة ، هى خيوط المطاط التى تتيح لى أن أستبدل « بالأوتار » البالية أوتارا أخرى سليمة متينة • ولم يكن فى هذه الآلة البدائية أكثر من عشرة أوتار أو اثنى عشر وترا ، ولكنها كانت تكفى لكى أعزف عليها ـ بطريقة أشبه بطريقة عازفى القانون ـ ألحانا شائعة معروفة للناس • ولكم كانت الدهشة تتملك أفراد أسرتى ، وأصدقاءهم ، حين كنت ألصق بأذنهم هذا الصندوق الصغير (الذى يستحيل أن يسمع صوته عن بعد) ، فيجدون ألحانا حقيقية معروفة تصدر عنه ! ولكى أكمل صورة « مغامراتى » الموسيقية فى هذه الفترة المبكرة من حياتى ، فانى أستميح القارىء عذرا أن أصف له وجها آخر من أوجه هذا الخيال الطفولى الطريف: فقد اكتشفت بعد فترة أن ماسورة صرف المياه (المظراب) الموصلة من « سطوح » بيتنا الى أرض الشارع ، لها قدرة على مضاعفة الصوت وتضخيمه ما بين فتحتها العليا وفتحتها السفلى • وسرعان ما استفدت من هذا « الكشف » فى ممارستي لنشاطى الموسيقى : اذ كنت أضع الصندوق الصفيح فى طرفها العلوى ، فوق السطوح ، بينما يتناوب أصحابى على الاقتراب من طرفها السفلى فى الشارع فيسمعون منها الحانا « شجية » لمحمد عبد الوهاب ومحمد صادق وغيرهم من مطربى ذلك الزمان • ولعل هذه

الماسورة أعجب « ميكروفون » عرفه تاريخ الموسيقى ، بحيث انه لو كان لى أى حق فى أن أدخل هذا التاريخ يوما ما، فلن يكون ذلك الا من خلال فتحتي ماسورة بيتنا القديم !

ولكى يكون القارىء فكرة عن مدى بدائية هذه التجربة الموسيقية الأولى ، فحسبى أن أذكر أننى ، حتى ذلك الحين ، لم أكن أعرف شيئا عن « نصف التون » فى السلالم الموسيقية ، اذ لم يكن تعليمنا الموسيقى فى المدارس قد وصل الى هذه المرحلة « المتقدمة » ! ولكننى « استنتجت» وجود هذه الأنصاف حين كنت أجد أجزاء معينة من اللحن لا تصدر بدقة كاملة عن صندوق الموسيقى برغم حرصى على انضباط أوتاره ، وكان واضحا أن موقع هذه الاجزاء فى مكان ما بين الوترين المتتاليين ، فلا بد اذن أن يكون هناك نصف صوت • وحين عدت بذاكرتى الى منظر البيانو الذى رأيته فى بيوت بعض أصحابى ، تذكرت أن بعض «أصابعه» سوداء ، و « استنتجت » أيضا أن هذه الأصابع السوداء لا بد أن تكون أنصاف الأصوات التى أقصدها ، وكنت سعيدا غاية السعادة حين تحققت من صحة استنتاجى هذا فى بيت أحد أصدقائى ممن يملكون البيانو ولكنهم يقفون أمامه صما بكما لا يفيدون منه بشىء •

ومضت سنوات قبل أن أستطيع اقناع أسرتى بشراء آلة موسيقية حقيقية لى • وكنت قد شاهدت « الماندولين» فى المدرسة وأعجبنى فيه صغر حجمه وصوته الرنان ، فالححت فى المطالبة حتى أفلحت أخيرا ، وأنا فى الخامسة

عشرة من عمرى ، فى الحصول على« ماندولين » لا أظن أنه كان جديدا • ولم تمض أيام قليلة حتى كنت أعزف عليه ألحانا بسيطة ، ثم تعقدت هذه الالحان بالتدريج ،وأصبحت فى فترة وجيزة أجيد العزف عليه • غير أن هذا العزف ، الذى لم يكن يخضع لارشاد أو توجيه ، كانت تشوبه أخطاء أساسية فى «التكنيك» ذاته ، أى فى الأسلوب الذى لابد من تعلمه عن الغير • ومع ذلك فقد وصلت فى العزف الى مرحلة أعدها ، وسط هذه الظروف ، مرحلة متقدمة الى حد بعيد •

ولم يكن من الصعب أن أنتقل من هذه المرحلة العملية الى مرحلة معرفة بعض الأسس النظرية للعلم الموسيقى • ففى هذا العام نفسه أصبحت أجيد قراءة المدونة (النوتة) الموسيقية ، بعد أن تلقيت ارشادات من زميل لى فى امدراسة ما زلت أذكر فضله على حتى اليوم • كان هذا الزميل ـ وهو من أندونيسيا ـ يمدنى ببعض المدونات ، ويوضح لى الأسس العامة لقراءتها ، وكنت أشعر باعجاب شديد ، مقرون بدهشة بالغة ، وأنا أراه يحول هذه البقع السوداء المتناثرة على سطور المدونة الخمسة الى أنغام جميلة • ولم يمض وقت طويل حتى وجدت نفسى قادرا على ممارسة هذا السحر العجيب ، بعد أن عكفت ببيتى أياما ركزت فيها كل جهدى على مدونات معينة ، حتى استطعت أن أستخلص ألحانها بدقة واتقان ، وكان شغفى بالنتيجة التى وصلت اليها

هائلا : اذ كنت كمن يكتشف كنزا جديدا نفيسا من بين سطور كل مدونة تقع بين يدى .

ومنذ ذلك الحين ، كان « مصروفى » كله يضيع على شراء هذه المدونات ، وكنت أنتظر أول الشهر بصبر نافد ، لأسرع الى محل « بابازيان » وأشترى منه مدونة أو اثنتين ، وما زلت إحتفظ بمجموعة المدونات التى اشتريتها فى فترة « الأزمة » هذه . ولكنى كنت فى البداية أشعر بخيبة الأمل لأن التدوين كان فى معظم الأحيان صالحا لآلة البيانو ، فعلمت نفسى كيف أحول ما هو مكتوب للبيانو بحيث يصلح للعزف على الماندولين (أو للفيولينة أيضا ، لأن ترتيب الأوتار واحد) ، بل كنت أحول المقام أحيانا ، حين كنت أجده من النوع الذى تكثر فيه علامات « البيمول » ، وهو مصدر مضايقة وصعوبة بالنسبة الى عازفى الماندولين والفولينة يعرفها كل خبير فيهما .
وحين اختفت من السوق ، فى وقت ما ، كراسات الموسيقى ذات الأسطر الخمسة ، (أو ربما ارتفع سعرها ارتفاعا باهظا) ، قمت بتسطير كراسة كبيرة كاملة ، دونت فيها مجموعة من الألحان بعد تحويل مقامها بطريقة تتناسب مع الآلة التى أعزف عليها ، وما زلت أحتفظ بهذه الكراسة التى تمثل بدورها جانبا طريفا من تجاربى الموسيقية خلال الفترة الوسطى من سنى مراهقتى .

***

على أن هذه التجارب لم تكن ، حتى ذلك الحين ، تمثل

انتقالا حاسما من النظام النغمي الذى عودتنى عليه الاغنيات المصرية الشائعة منذ طفولتى ، اذ كانت كلها تتم من خلال بعد واحد فقط ، هو البعد اللحنى ، ولم أكن قد تفتحت بعد على عالم البوليفونية ، أو تعدد الاصوات فى الوقت الواحد • وكانت التجربة التى اهتديت فيها الى هـــذا العالم بسيطة غاية البساطة ، عميقة غاية العمق • ففى أحد الأيام ، بعد انتهاء اليوم الدراسى ، كان أحد زملائى من أصحاب الهوايات الموسيقية يعزف فالس « الدانوب الأزرق » ، وكان عزفه ضعيفا ، ولكنه كان يحاول أداء كل ما فى المدونة الموسيقية من أنغام هارمونية • وبرغم تعثره وتردده فى العزف ، فقد كان اداؤه للأعمدة الصوتية (الكوردات) سليما ، وكان هذا كافيا لكى أشــــعر لأول مرة ، عن قرب ، باحساسات موسيقية جديدة كل الجدة ، أثارها التآلف النغمى الذى لم أكن حتى ذلك الحين قد جربته تجربة مباشرة • وبرغم بساطة هذه التجربة وقصر مدتها ، فما زلت أذكر التأثير العجيب الذى تركته فى نفسى : ففى طــــريق عودتى الطويل من المدرســـة الى البيت ، كنت أشعر طوال الوقت كما لو كنت أمشى فوق السحاب ، وكانت تنتابنى رجفة ورعدة كلما تذكرت تلك التجمعات الصوتية الرائعة التى يحدثها التآلف النغمى • وكانت تلك بالنسبة الى تجربة فريدة من ناحيتين : فهى بداية الدخول الى عالم جديد من الاصوات الموســـيقية ، مختلف عن ذلك العــــالم المألوف فى البيئـــة الموسيقيـــة الشرقية ذات الخطوط اللحنية البسيطة الواحدة ــ أى أنها

بداية شعور بالانفصال عن البيئة المحيطة ، وبالرغبة فى تجاوز ما تقدمه هذه البيئة فى ميدان الفن الموسيقى ، وهى من جهة أخرى تمثل أول احســـاس بتلك الاثـارة العجيبة التى تبعثها الموسيقى ، لا فى الروح وحدها ، بل فى الجسم بدوره • فالرجفة والرعدة رد فعل عضـــوى أو فسيولوجى تستطيع الموسيقى ، بقدرتها الفريدة ، أن تثيره فى الجسم اذا كان فيـــه من الحساسية ما يسمح له بالتناغم معها • فليست النشوة الموسيقية شعورا نفسيا أو روحيا فحسب ، بل قد تكون لها مظاهر جسمية أيضا ، كأن تسرى فى الجسم ـ خــــلال أوقات الحر القائظ ـ قشعريرة أشبه بتلك التى يبعثها البرد الشـــــديد فى الاوصال • ولست أعلم لهذه الظاهرة تعليلا ، ولا أظن أن العلم بدوره يمكنه فى الوقت الراهن أن يأتى لهـــا بتفسير ، ولكنها ـ بالنسبة الى على الاقل ـ ظاهرة مجربة ليست قليلة الحدوث •

كانت تلك اذن هى البداية البسيطة ، والعميقة ، لدخولى عالم التوافق الصوتى ، وسعيى الى تجارب فى عالم الموسيقى لم يكن فى وسع البيئة المحيطة بى أن تقدمهـا الى ، وبالتالى كانت تلك بداية شعور « بالاغتراب » عن الجو الموسيقى السائد فى بلادنا ، ان جاز لى أن أستعير هذا التعبير من مجال الفلسفة وعلم الاجتماع • ولم يكن هذا الانفصال مفاجئا ، بل حدث بتدرج وبطء فى البداية ثم ازداد سرعة فيما بعد ، حتى جاء الوقت الذى أصبح

فيه تاما . وبعبارة أخرى فقد كانت أذنى فى البداية تتقبل نوعى الموسيقى ، المحلى والعالمى ، بنوع من التعايش غير المستقر ، ثم أخذ هذا التعايش يتحول بالتدريج الى طغيان للموسيقى العالمية على الموسيقى المحلية ، ولم يمض وقت طويل حتى حلت الأولى محل الثانية حلولا تاما لا رجعة فيه .

وقد يجد الكثيرون أن فكرة استبعاد الموسيقى العالمية للموسيقى المحلية استبعادا كاملا هى فكرة لا تبعث على الارتياح ، وقد يفسرها البعض بأنها نوع من التعالى أو التظاهر بالثقافة . ولست أنكر أن الكثيرين ممن يزعمون هذا الزعم هم بالفعل متظاهرون ومدعون . ولكننى الآن بصدد وصف تجربتى الشخصية ،ولست أملك الا أن أقرر بصدق تام ، أننى حالما تمكنت من استيعاب الموسيقى العالمية وتذوقها ، لم يعد فى تجربتى مجال لتلك الموسيقى التى نسمعها فى اذاعاتنا المحلية ، فضلا عن أن عملية الاستبعاد هذه لم تستغرق وقتا طويلا . بل اننى ، لكى أكون أمينا بحق ، أذهب الى أن هذه الموسيقى أصبح لها بعد اعتيادى الموسيقى العالمية ، تأثير عضوى من نوع مضاد لذلك الذى تحدثت عنه منذ قليل . فكثير من الألحان المحلية ، بما فيها من رتابة وسير على وتيرة واحدة ، ومن دوران فى دائرة ضيقة من الأصوات المتقاربة المتدرجة ، تبعث فى رأسى دوارا حقيقيا ، لا مجرد ملل نفسى .ولعل هذا يفسر كراهيتى الشديدة للراديو الترانزستور ،الذى

أعده أقظع اختراع ابتليت به البشرية : اذ أن في وسع جهاز واحد « قد الكف » بين يدى جار منسجم ، أن ينغص على ساعات كاملة من حياتى ، دون أن يكون فى استطاعتى أن أشرح متاعبي أو أشكوها لأحد • وأيا كان حكم القارىء على هـذا الكلام ، فليأخذه على الأقل من باب الاعترافات الشخصية ، وليست كل الاعترافات الصادقة ـ كما نعلم جميعا ـ مرضية للجميع •

المهم فى الامر اننا اذا سمعنا من يقول انه كف عن الاستمتاع بموسيقانا المحلية ، وأنه أصبح يجد متعته الوحيدة فى الموسيقى العالمية ، فلا ينبغى أن نسارع بالحكم عليه بالتحذلق • قد يكون متحذلقا بالفعل ، ولكن هناك من يقولون ذلك بصدق واخلاص • وكل ما أستطيع أن أؤكده هو أن انتقالى من تلك البداية التى كنت فيها أحفظ ألحان الأغنيات الشائعة بدقة وأستطيع التقاط أبسط خطأ تفصيلى فى أدائها ، الى المرحلة التى أصبحت فيها أتجنب هذه الالحان بأى ثمن ، كان انتقالا طبيعيا ليس فيه أدنى أثر للافتعال • أما أولئك الذين لا يتصورون ذلك ، ويتهمون كل اعتراف بالتصنع أو الادعاء ، ويظنون ان الاعجاب بالموسيقى العالمية لا يعدو أن يكون تظاهرا « بالفرنجة » يقوم به أناس معقدو النفوس ـ وهو حكم شائع يصدره أشخاص منهم من يحتلون مناصب رفيعة فى ميادين الآداب والفنون ـ فلا أملك الا أن أقول عنهم انهم لم يمروا بالتجربة الموسيقية على حقيقتها ، وأن من

المستحيل وجود جســـور للتفاهم حين يكون الامر متعلقا بتجارب يمر بها شخص ولا يمر بها شخص آخر .

***

وكان أول مظاهر انفصـالى عن موسـيقى البيئـة المحلية هى أننى كنت أنفرد بالراديو الذى تملكه الاسرة فى حجرة خالية ، خلال ساعات معينة من الليل ، وأبحث فى الظلام عن محطات اذاعية أجنبية تذيع برامج موسيقية كلاسيكية . أما سبب الانفراد والاظلام فهو أن الأسرة لم تكن تقر بالطبع هذا الاستعمال « غير المشروع » لجهـاز الراديو ، وكان لا بد من « تهريب » الجهاز وخفض صوته بحيث لا يسمعه أحد . وبرغم أن ظروف الاستماع هذه كانت سيئة الى أبعد حد ، وكانت بعيدة كل البعد عـن « صدق الأداء High Fidelity » الذى تتسم به أجهزة الاستماع الراهنة ، فان العالم الذى كان يتكشف لى خلال سير مؤشر الراديو جيئة وذهابا على صفحة القرص المضىء بأسماء بلاد الدنيا ، كان عالما غريبا ساحرا . وما زلت أذكر تلك النشوة التى كان يبعثها فى صوت مجموعـات الفيوليينة الكبيرة فى الأوركسترات السيمفونية ، حتى حين كان عزفهـا يقتصر على اللحن الميلودى البسيط . كان الفارق فى نظرى هائلا بين تأثير هذا الصوت الصـافى العميق ، وبين تأثير الكمان الهزيل فى مجموعات « التخت الشرقى » التى كانت تقتصر عليها تجربتى الموسيقية حتى ذلك الحين . وكنت اشعر كما لوكنت أقوم برحلة مسحورة

بين بلاد العالم ، التى أسمع عنها فى الصحف وفى دروس الجغرافيا دون أن أرى منها شيئا ، حين تنقلنى الاذاعه من بلد الى آخر فى تلك «السياحة الموسيقية» الفريدة • وكانت أوضح المحطات الاذاعية فى تلك الفترة محطتى صوفيا وبوخارست ، وقد بلغ من مواظبتى على متابعة برامجها الموسيقية أننى أصبحت أعرف ، بالتكرار وحده ، مواعيد هذه البرامج ، بل استنتجت معانى كلمات باللغتين البلغارية والرومانية ، متعلقة باذاعة الموسيقى ، أصبحت تساعدنى على فهم طبيعة البرنامج الذى أستمع اليه •

على أن أفضل مصادر الاستماع فى الفترة التى سبقت دخولى الجامعة ، كانت محطة الاذاعة الخاصة بالجيوش المتحالفة المرابطة فى مصر فى أواخر الحرب العالمية الثانية ، وأظن أنها كانت فى معسكر «كبريت» • فقد كانت هذه المحطة تقدم برامج من الموسيقى الكلاسيكية، وفى أحيان غير قليلة كان يسبق الاذاعة شرح موجز بالانجليزية لظروف تأليف القطعة المذاعة وتحليل لبنائها الفنى ، وقد أفادتنى هذه الشروح فائدة كبرى فى تعميق فهمى لما أسمع ، وفى تكوين أساس ثقافى لتجربتى الموسيقية • وما زالت هذه هى الحسنة الوحيدة التى أذكرها لتلك الفترة التى كانت فيها جيوش الحلفاء ترتع فى شوارع القاهرة وتنشر فيها قيم الانحلال التى لا ينبغى أن يتوقع المرء شيئا سواها من جنود جاءوا من شتى آفاق

الأرض ، ينتظر كل منهم الموت فى أى ساعة •

* * *

ومنذ دخولى الجامعة أخذ نصيب الممارسة ، فى تجربتى الموسيقية ، يقل تدريجا ، بينما ازداد نصيب الاستماع الواعى ، وكان السبب الرئيسى فى ذلك بطبيعة الحال انهماكى فى الدراسة والقراءة العلمية خلال فترة الدراسة الجامعية وبعدها • ولم تكن هذه الدراسة تحول بينى وبين سماع الموسيقى ، بل كان من المألوف أن أستمع الى الموسيقى الكلاسيكية الجادة خلال مطالعتى لكتاب ، وأعتقد أننى كنت أستطيع أن أجمع ، دون تعارض، بين هذين النشاطين فى آن واحد ، مع اعطاء كل منهما حقه• ومع ذلك فان مصادر الاستماع كانت فى ذلك الحين محدودة ، اذ كانت الموسيقى الكلاسيكية محرمة فى فى اذاعاتنا المحلية ، وكانت اذاعة الجيوش المتحالفة قد أغلقت أبوابها بانتهاء الحرب ، ولم تكن قد افتتحت بعد مكتبات الفنون التى تسمع فيها الآن جميع ألوان الموسيقى العالمية (كانت سنى دراستى الجامعية بين عامى ١٩٤٥ و ١٩٤٩) وكان من أهم مصادر ثقافتى الموسيقية عندئذ ، جمعية الموسيقى الكلاسيكية بكلية الآداب ، التى كان يشرف عليها الدكتور لويس عوض ، والتى كنت من أصغر أعضائها المواظبين فى ذلك الحين • وأذكر أننى حين كنت أسمع من صديق لى عن شخص لديه مجموعة جيدة

من الاسطوانات ، كنت أسعى الى التعرف عليه وزيارتـه لكي أستمع الى ما عنده ، ولكن لم يكن ذلك بالحل الموفق نظرا الى طبيعتي التى تنفر من تكرار التردد على بيـــوت الغير •

ولم يكن تذوقي لأعمال الموسيقيين العالميين متساويا في البداية • وأذكر أنني بدأت - كالغالبية العظمى من الشبان المصريين الذين يتذوقون الموسيقى الكلاسيكيـــة - بالاعجاب الشديد بأعمال ريمسكي كورساكوف ، مثل شهرزاد ، والديك الذهبي ، وبغيره من الموسيقيين الروس المشهورين ، مثل بورودين ، وتشايكوفسكي (الكابريشيو الايطالية) ، وافتتاحيات روسيني (حلاق أشبيلية) • وحين انتقلت الى سماع السيمفونيات ، كانت سيمفونيات تشايكوفسكي هي الاقرب الى فهمي في البداية ، وربمـا كان ذلك راجعا الى الطابع القريب الى الشرق ، الذى تتسنم به كل موسيقى روسية ، حتى لو كان مؤلفها ممن اعتادوا أن يولوا وجوههم شطر الغرب ، مثل تشايكوفسكي ، كما أنه قد يكون راجعا الى أن الطابع العصبي الانفعالي الحسى الذى تتميز به ألحان تشايكوفسكي وايقاعاته ، ملائم الى حد بعيد لنفسية المراهقين • أما بيتهوفن فكنت أتذوق بعض سيمفونياته (الخامسة والسابعة) منذ البداية ، ومنها انتقلت في مرحلة المراهقة المتأخـــرة الى بقيـــة السيمفونيات • وكانت السيمفونية التاسعة ، وما زالت عالما كاملا من المتعة الخالصـــة في نظرى ، وكان أول

استماع لها تجربة فريدة ، تميزت عن كل ما عداها بأن سحرها لم يكن يقل بتكرار السماع ، بل كانت تتكشف لى فى ذلك العمل العظيم أبعاد جديدة كلما ازددت تعمقا فيه • ومع بيتهوفن ، جاء موتسارت ، ومندلسون ، وشوبان ، وبرامز ، وكل الفترة الرومانتيكية •

وأستطيع أن أقول ان المسار الطبيعى للقدرة على التذوق يبدأ بموسيقى النصف الأول من القرن التاسع عشر ، ثم يمتد تدريجا فى الاتجاهين : اتجاه الجزء الاخير من القرن التاسع عشر ، ثم القرن العشرين ، من جهة ، واتجاه الموسيقى الكلاسيكية فى عهد باخ والسابقين عليه فى القرن الثامن عشر ، وربما السابع عشر ، من جهة أخرى • وأشد متذوقى الموسيقى رهافة هم الذين يجمعون على نحو فريد بين تذوق الاعمال المعاصرة ، والاعجاب الشديد بموسيقى عصر الباروك والروكوكو فى أوروبا • وأذكر أننى كنت أستمع بانتظام ، خلال فترة اقامتى بنيويورك (التى سأتحدث عنها بالتفصيل فيما بعد) ، الى برنامج يقدمه ناقد موسيقى متعمق اسمه « ديكوفين « De Koven » كان يسميه برنامج موسيقى «الباروكوكو» وهو اسم مركب من الباروك والروكوكو ، وكان هذا الناقد يؤمن ايمانا عميقا بأن تلك الفترة هى التى شهدت العصر الذهبى للموسيقى ، كما كان يقدم نماذج نادرة من موسيقى ذلك العصر ، يشرحها بطريقته المتحمسة ويطرى

مزاياها ، ولا ينسى أن يبدى أسفه – فى كل مناسبة – على أن موسيقى القرن التاسع عشر قد طغت على القرنين الثامن عشر والسابع عشر الهادئين الوزينين اللذين لم يعرفا عصبية الانسان الرومانتيكي أو تشنجاته • وكان فى تحمسه البالغ للأعمال التى يشرحها ، بل فى صوته ذاته ما يذكرني الى حد بعيد بأستاذنا الدكتور حسين فوزى فى تعليقاته البديعة على الاعمال الموسيقية باذاعة البرنامج الثانى • غير أن شيئا ما كان يشوه برامج « ديكوفين » ، هو أنه كان فى نهاية كل برنامج يستجدى المحسنين من المستمعين استجداء حقيقيا أن يبعثوا بما تجود به أريحتهم من تبرعات الى عنوانه بمحطة اذاعة مدينة نيويورك (N.Y.C.) لكى يستطيع استكمال رسالته فى تقديم هذه البرامج • ولقد كان الرجل بالفعل يبذل فى برامجه مجهودا غير عادى ، ويتكلف الكثير من أجل الحصول على التسجيلات النادرة لتلك الفترة التى لا تلقى ماتستحقه من عناية شركات الاسطوانات • ولكن نغمة الاستجداء التى كان يختتم بها برامجه كانت تبدو نشازا لا يطاق فى ختام برامجه الرائعة ، لا سيما وهو فى بلاد أصحاب الملايين ، التى تستطيع نفقات تشغيل طائرة عسكرية واحدة من طائراتها ، خلال رحلة واحدة من رحلاتها التدميرية ، أن تكفى « ديكوفين » مئونة الاستجداء ، وتقدم اليه ذخيرة من الأعمال الموسيقية تكفيه مدى حياته !

أما من حيث الأنواع الموسيقية فكانت موسيقى

الاوركسترا الكبيرة هي الاقرب الى ذوقي في البداية ،وكان لا بد من مضي وقت غير قصير قبل أن أستطيع استيعـــاب موسيقى الغرفة (Chamber Music) ، وموسيقى آلة البيانو بوجه خاص ، وكذلك أصوات الغناء البشرية في الاوبرا والأغنيات المنفردة •

أما صعوبة تذوق البيانو في البداية ، فترجع أولا الى أن تعقـد أصـوات العزف على هـذه الآلة يقتضي من المســتمع قدرة على التجريد تتيح له تتبع اللحن (اذا كانت القطعـــــة من النـــــوع اللحنى Mélodie) وسط التعقيد الهائل من الأصوات المتشابكة والمتداخلة ، أو تتيح له الاستمتاع بالتآلف النغمي خالصا اذا لم تكن القطعة لحنية • ومن جهة أخرى فان الطريقة الغـربية في العزف على البيانو تثير صعوبات خاصة أمام المســتمع الشرقي : اذ أن ضربات الأصابع على البيـــانو متقطعة ، تعتمد على نوع الرنين في الوصل أو الفصل بين أجـــزاء اللحن ، وهو عمل يشكل صعوبة كبيرة للأذن الشرقية ، التي اعتادت أن تكون أجزاء الألحان موصولة ، سواء أكان ذلك في الآلات ذات النغم المتصل ، كالكمان ، أم ذات النغـم المنفصل ، كالعود والقانون ، اللذين يحاولان «بالترعيش» أن يحققا الاتصال بين أصوات اللحن • وبتأثير هذه العادة الشرقية في الاستماع نشأ ذلك المسخ المشوه ، الذي يسمى بالعزف الشرقي على البيانو ، وهي ظاهرة كانت أكثـر شيوعا في جيلنا مما هي عليه في الجيل الحالي • ففي «أيام

الزيارة أو المقابلة » ، كان من الشائع أن تقول الأم لابنتها أمام الجمع المحتشد فى حجـرة الاســـــتقبال : « قومى يا سميحة سمعينا حاجة » ، وتقوم سميحة بعد تمنع ، وتسير كالبطة السمينة نحو البيانو الموضـــوع فى أبرز مكان من حجرة الاستقبال (!) ، ثم تستدير نحو أمهـــا وتسألها فى دلال وخجل : « اسمعكوا ايه ؟ » فترد الأم : « عاوزين نسمع كادنى الهوى » ، وهى تعلم أن سميحة لا تعرف غيرها ، وأنها تعلمتها بعد عذاب فى شهور طويلة كان « مدرس الموسيقى » يعلمها خلالها موضع اصــــبع تلو الآخر بطريقة ميكانيكية ، بحيث لم يكن لسميحـة فى عزفها فضل يزيد عما لعازف « البيانولا » فى ادارتـه الآلية لذراع صندوقه الموســـيقى . وترتفع من البيانو « طرقعة » الانغام من تحت أصابع سميحة « السميكة » ، وتسمع البيانو وكأن اليد اليسرى فيه طبلة تمســـك « الواحدة » ، واليد اليمنى تنتقل بخفة (من فرط التكرار) فوق البيانو وقد انفتح الكف فتحة كاملة حتى يستطيع الابهام أن يعزف نغمة القرار ، والبنصر (الاصبع الصغير) أن يعزف نغمة الجواب ، ويتأرجح الكف مفتوحا فى حـركة سريعة بين الابهام والبنصر ، مع الانتقال هبوطا وصعودا فوق أصابع البيانو تبعا لأنغام اللحن ، وسميحة تتمايل يمنة ويسرة وكأنها تعزف لحنا سماويا لأول مرة ، بينما الأم الســـعيدة تنظر بزهو وفخر الى عيون الجالسات ، واثقة من أن واحدة منهن على الاقل ستعجب « بمؤهلات »

ابنتها العزيزة ، وستمتدح أمام ابنها (الذى يبحث عن عروس) جمال ومواهب البنت الحلوة التى « تضرب بيانو .. وتتكلم فرنساوى ! » وهى أعظم مؤهلات الزواج فى فترة الثلاثينات والاربعينات عند أفراد الطبقة المتوسطة من ذوى التطلعات السخيفة .

لعلنى قد أسهبت قليلا فى وصف هذا المشهد الذى كان مألوفا فى وقت نشأتى ، ولكن عذرى فى ذلك هو الرغبة فى ايضاح الهوة السحيقة بين العزف الشرقى على البيانو (وهو فى نظرى من أفظع التجارب الموسيقية وأسخفها) وبين العزف الغربى الكلاسيكى على هذه الآلة ذات التاريخ المجيد . وتلك الهوة هى فى رأيى أهم أسباب الصعوبة التى يجدها كثير من متذوقى الموسيقى العالمية ، ولا سيما فى المراحل الأولى من تجربتهم الموسيقية ، فى فهم الاعمال المؤلفة للبيانو فهما عميقا كاملا .

❋ ❋ ❋

وأما صعوبة تذوق الأصوات البشرية فى الغناء الغربى فترجع بدورها الى عادات معينة للاستماع تكونت لدى الأذن الشرقية نتيجة لطرق الغناء الشائعة بيننا . ففى طريقة الغناء الشرقية نجد لكلمات الأغنية أهمية لا تقل عن أهمية اللحن ، وقد تفوقها فى كثير من الاحيان . وأول ما يحرص عليه الملحن والمغنى هو أن يكون كل حرف وكل مقطع واضحا سليما ، حتى ينقل المعنى الى ذهن المستمع . وفى معظم الاحيان يتم ذلك على حساب الصوت البشرى ذاته : أعنى أن المغنى يحرص على نقل كلام الاغنية أكثر

مما يحرص على اظهار الامكانات الكامنة فى صوته (ان كان لها وجود) • ومن الطبيعى فى هذه الحالة أن تبدو طريقة الغناء الغربية « صراخا » فى نظر المستمع الشرقى : اذ أن جهد المغنى فى حالة الغناء الغربى ينصب على تحقيق كل ما فى الصوت البشرى من امكانات ، لا على توصـــيل الكلمات الى المستمعين • وكثير من الغربيين لايفهمون كلمات الغناء الذى يسمعونه ، بل لا يستطيعون تمييزه حتى ان كان بلغتهم الاصلية • كذلك فان الملحن يستخدم الصوت البشرى أداة أشبه ما تكون بالآلة الموســـيقية من حيث استخلاص كل ما ينطوى عليه هذا الصوت من قدرات لحنية وتعبيرية • أما الكلمات فليس لها فى الغناء شأن كبير • ويكفى أن نقول ان موضوعات معظم الاوبرات من السذاجة والسطحية بحيث لا يمكن أن يقتنع أحد بالقيمة الدرامية لكلماتها • وحتى فى الحالات التى تكون فيها الكلمات ذات قيمة شعرية رفيعة ، كبعض أغنيات شوبرت وهوجـــو فولف ، تجد الناس لا يعجبون بالاغنية لكلماتها ، بل من أجل ألحانها ، واذا تعين عليهم الاختيار بين أغنيتين احداهما تتميز بأشعار رفيعة ولحن متوسط القيمة ، والاخرى ذات كلمات تافهة ولحن جميل ، فانهم لا يترددون فى تفضيل الثانية • بل ان المحاولة التى بذلها ريشارد فاجنر من أجل ابتداع « فن متكامل » يجمع بين جمال الكلمة وجمـــال النغم ، لم تنجح الا بفضل روعة موسيقاه ، بينما لا يعبأ مستمعوه كثيرا بأشعاره أو بموضوعاته الدرامية •

فالفارق اذن كبير بين وظيفة الصوت البشرى فى الغناء الشرقى وفى الغناء الغربى • والطابع الطليق المتحرر الذى يتسم به الغناء الغـــربى ، والذى يجعله قادرا فى تحقيق كل ما ينطوى عليه صوت الانسان من امكانات ، هو الذى يجعله يبدو « صراخا » فى نظر المستمع الشرقى ومن هنا كان تذوق الغناء فى الموسيقى العالمية من المراحل المتأخرة فى التجارب الموسيقية لمعظم المستمعين الشرقيين، بل انى أعرف الكثيرين ممن اكتسبوا خبرة غير قليلة فى الاستماع الموسيقى ، لا يطيقون الاستماع الى الغنـــــاء الغربى • وتلك على أية حال مسألة ذوق وتعود ، ولكنى أستطيع أن أقول ، من واقع أحاسيسى الخاصـــة ، ان التجربة الموسيقية تكتسب قدرا كبيرا من الثراء اذا أضيف الى عناصرها صوت بوريس كريستوف وهو يغنى ألحـان « موسورسكى » ، وصوت « يوسى بيورلنج » وهو يغـنى لفيردى ، وصوت « اليزابيث شفارتسكوبف » وهى تغنى لشوبرت أو سيبيليوس • والمهم فى الامر أن يعتـــاد المرء سماع صوت المغنى دون أن يعبأ كثـــيرا بعدم فهمه لكلمات الاغنية • وأود فى هذا الصدد أن أدلى باعتراف قد يبدو فى نظر البعض غريبا : وهو أننى لا أحاول مطلقا عندما أستمع الى تسجيل لاحدى الاوبرات ، أو لمجموعـة من الأغانى ، أن أتتبع الكلمات مع اللحن ، بالرغم من أن هذه الكلمات مكتوبة أمــــامى وفى متناول يدى مع كل اسطوانة • صحيح أننى أعرف موضوع الاوبرا فى مجموعه، ولكنى لا أحاول أبدا أن أتابع تفاصيل هذا الموضوع خـلال

استماعي للأوبرا ، اعتقادا مني بأن عملية التتبع هذه تشوه التجربة الموسيقية ، ورغبة في الاستمتاع بهذه التجربة خالصة من كل عنصر ذهني غريب عنها . وقد أكون مخطئا في موقفي هذا ، ولكن هذا هو المسلك الذي أتبعه حيال الغناء الغربي ، ولا أظن أن استمتاعي بهذا الغناء قد نقص لطريقتي هذه في تذوقه .

واذا كنت قد تحدثت بالتفصيل عن هذه المراحل المختلفة في تذوق الموسيقى العالمية ، فان من بين الاهداف التي أرمي اليها من هذا الحديث المفصل ، ضرورة مراعاة هذه المراحل في أي برنامج للتذوق الموسيقي يوضع في بلادنا ذات التقاليد الشرقية . فلا معنى على الاطلاق للبدء في هذا البرنامج بسماع « موسيقى الغرفة » أو سوناتات البيانو ، أو أغاني الاوبرا . بل ان البدء بالسيمفونيات والكونشرتات المشهورة قد يكون هو ذاته بداية غير صحيحة . والأفضل أن نراعي ذوق المستمع الشرقي ، فنقدم اليه في البداية قطعا روسية بسيطة ، لكورساكوف وخاتشاتوريان وتشايكوفسكي . وهذا ما يحدث بالفعل عند الكثيرين ، غير أنهم يتوقفون للأسف عند هذا الحد ، ويرفضون كل ما يتجاوز هذه المرحلة .ولكن من واجب كل من يقوم بتعليم التذوق الموسيقي أن يستغل في مستمعيه حب هذه الألحان ذات الطابع الشرقي ، لينبههم بالتدريج الى عناصرها الأخرى ، ولا سيما العناصر البوليفونية فيها ، ويتدرج بهم صعودا نحو أنواع أكثر تعقيدا وتجريدا . ومن

ويتدرج بهم صعودا نحو أنواع أكثر تعقيدا وتجريدا •
ومن الجائز أن المستمع الياباني أو الصيني ، أو المستمع الافريقي الأسود ، يحتاج الى طريقة أخرى في التعليم ، يتدرج فيها على نحو مخالف تبعا لعاداته الخاصة في الاستماع • ولكم يكون من المفيد أن يجرى بحث تجريبي يقارن بين تدرج قدرة المستمعين المنتمين الى حضارات مختلفة على التذوق ، ومدى الصعوبة التي تلقاها كل فئة في استيعاب الأنواع الموسيقية المختلفة • ولكن مثل هذا البحث ، على قدر علمي ، مازال ينتظر من يقوم به .

ومن أهم الامور في نظري ، في أي برنامج سليم للتذوق ، أن يسعى المرء بالتدريج الى الاقلال من ربط الموسيقى بقصص أو موضوعات واقعية ، حتى يتدرب المستمع على ممارسة التجربة الموسيقية خالصة • فقد يكون من المفيد في البداية رواية حكايات عن المناسبات التي ألفت فيها القطعة الموسيقية ، وربط كل جزء من أجزائها بانفعال أحس به المؤلف ، أو بتجربة عاطفية مر بها ، أو بحادث معين أثر في نفسه ـ كل ذلك قد يكون مفيدا في البداية من أجل اجتذاب انتباه المستمع غير المدرب ، ولكن الاستمرار في هذا الاتجاه يكون لدى المستمع عادات سيئة ، وربما جعل الارتباطات الادبية أو الانفعالية أو التاريخية تغلب لديه على الاستمتاع بالأنغام ذاتها ، فتكون النتيجة أن يخلق للألحان بخياله ارتباطات مصطنعة ، ويعجز عن تذوق الاعمال التي لا تقبل بطبيعتها تفسيرا موضوعيا من هذا النوع •

ولأعد بعد هذا الاستطراد « التعليمي » الطويل لأتابع تطور تجربتي مع الموسيقى ، فأشير الى أن الفرصة قد أتيحت لى ، ولأول مرة ، لمشاهدة عروض كاملة للأوبرا فى صيف عام ١٩٤٩ ، حين سافرت فى رحلة الى باريس بعد تخرجى فى الجامعة مباشرة ، ضمن وفد من مدرسى اللغة الفرنسية المصريين الذين أوفدتهم الحكومة الفرنسية فى دراسة صيفية على نفقتها الخاصة ، وتمكن البروفسور « جان جرنييه » من أن « يحشرنى » وسطهم مع أنى لم أكن فى ذلك الحين الا « طالب وظيفة » انقضى على تخرجه شهر واحد ! ومن بين الليالى الثلاثين التى قضيتها فى تلك الرحلة الممتعة فى باريس ، أمضيت ست ليال على الاقل فى دار الاوبرا ، حيث أتيحت لى فرصة مشاهدة بعض درامات فاجنر وأوبرات فردى و « لولى » • وكانت التجربة بالنسبة الى رائعة غاية الروعة ، لا سيما وأن الأداء كان ممتازا ، فضلا عن أن الاخراج المسرحى كان عظيما بحق • ولست أستطيع أن أعبر عما كنت أشعر به من سعادة ونشوة وأنا أهبط سلالم دار الاوبرا المشهورة فى باريس بعد عرض أستمتع فيه لأول مرة بروائع الاوبرات العالمية ، بعد أن كانت أسعار تذاكر دار الاوبرا الباهظة فى مصر تحول على نحو قاطع بينى وبين مشاهدة أي عرض موسيقى عالمى خلال فترة دراستى •

وخلال السنوات السبع التى أعقبت ذلك، وهى فترة كان يشغلنى فيها العمل العلمى من أجل التحضير لدرجتى

الماجستير والدكتوراه ،كانت تجربتى فى الموسيقى تكاد تكون مقتصرة على الاستماع الى الاذاعات ، وقراءة بعض الكتب الانجليزية والفرنسية من آن لآخر • على أن كثيرا من الافكار كانت تختمر فى ذهنى عن الموسيقى العالمية وعن نواحى الضعف فى موسيقانا المحلية ، وقد قمت بصياغة هذه الأفكار فى أول عمل تأليفى أنجزته فى ميدان الموسيقى ، وهو كتاب صغير بعنوان « التعبير الموسيقى » (مكتبة مصر ، ١٩٥٦) • ولم تكن صفحات هذا الكتاب تتجاوز المائة الا قليلا ، ومع ذلك فقد أحسست بالارتياح حين وجدته قد لقى ترحيبا من القراء والمعلقين ، بالرغم من أن الآراء التى عرضتها فيه ، ولا سيما ما يتعلق منها بالموسيقى الشرقية ، كانت مكتوبة بلهجة نقدية شديدة • ومع ذلك فقد استلفت نظرى أن معظم من كتبوا عنه لم يتعرضوا للجوانب النقدية التى حاولت فيها أن أشرح عيوب الموسيقى الشرقية على أسس موضوعية علمية ، مع أن هذه الجوانب دون غيرها هى التى كنت أود أن أعرضها لاختبار الباحثين •

* * *

وكان أهم الأحداث التى أدت الى تعميق تجربتى الموسيقية هو سفرى الى الولايات المتحدة ، واقامتى بمدينة نيويورك ، حيث كنت أعمل بمقر الأمم المتحدة خلال خمسة أعوام كاملة من ١٩٥٧ الى ١٩٦٢ • فمدينة نيويورك هذه

بلا شك عاصمة العروض الفنية ، والموسيقية على الاخص، فى العالم ، لا لأن أهلها أشد حساسية من غيرهم فى مجال الفن الموسيقى ، بل لأنهم أقدر على جلب أعظم العازفين وقواد الاوكسترا فى جميع أنحاء العالم ، ولأن الفنـــان المشهور الذى يقدم فيها عرضا ، يستطيع أن يضمن جمهورا غنيا يتهافت على حجز مقاعد حفلاته كلها مقدما ، مهما يبلغ ارتفاع الأسعار .

ولن أتحدث عن فرق الباليه العـالمية التى لم يـكن ينقطع مجيئها فى كل موسم ، أو عن مجموعات الرقص الشعبى التى كانت تفد من كل أنحاء العالم ، بل سأقتصر فى حديثى على الفن الموسيقى والغنائى وحده ، وهو الفن الذى نلت منه خلال اقامتى الطويلة هذه أعظم قسط من المتعة ومن الثقافة والمعرفة . ولقد تمكنت بمجرد حضورى من الحصول على اشتراك موسمى فى أشهر قاعات الموسيقى الامريكية فى ذلك الحين ، وهى « كارنيجى هول » ، وهو ما ينبغى أن يعد « ضربة حظ » رائعة ، اذ أن قائمة انتظار الحصول على اشتراك للموسم الموسيقى الكامل تضم ألوفا ينتظرون سنوات طويلة قبل أن يحصلوا على ما يريدون . ولعل اسم الهيئة الدولية التى كنت أعمل بها كان له دوره فى « ضربة الحظ » هذه . وعلى أية حال فان حضورى بانتظام لحفلات السبت المسائية فى هذه القاعة الموسيقية الكبرى ، لمدة خمس سنوات كاملة ، أتاح لى فرصة نادرة للتعرف على أرفع أنواع الموسيقى ، وأعظم الموسيقيين وقواد

الاوكسترا فى مختلف بلاد العالم ، معرفة مباشرة ٠٠ وما زلت ، بعد هذا الوقت الطويل ، أشعر بحنين جارف الى تلك الايام التى يغادر فيها المرء قاعة الموسيقى فى « الشارع السابع » وقد امتلأت روحه بنشوة لا توصف ، ليستقبله البرد والثلج فى شتاء نيويورك القارس ، فيزيد البرد من متعة الروح ، ويضفى على التجربة الموسيقية اطارا أثيريا رائعا ٠

ولقد كانت الفترة التى ترددت فيها على قاعة « كارنيجى » آخر أيام مجد هذه القاعة المشهورة : ففى نفس العام الذى غادرت فيه الولايات المتحدة (١٩٦٢) كان قد تم بناء قاعة أخرى أحدث وأفخم وأكبر فى « مركز لينكولن » (لينكولن سنتر) للفنون ، وهو مشروع ضخم كان قد بدأ منذ سنوات ، وتكلف عشرات الملايين من الدولارات ، لبناء قاعة موسيقية ودار للأوبرا ، ومسرح للباليه وكونسرفتوار ، أعنى مدينة فنون كاملة ، على أحدث طراز ٠ ونظرا الى كونى مشتركا قديما فى قاعة كارنيجى فقد حجزت لى ادارة المركز الجديد مقعدا لاشتراك موسمى فى القاعة الجديدة بدورها ، ولكن حلول موعد عودتى الى الوطن حال بينى وبين حضور الافتتاح العظيم ٠ وكان من أشق اللحظات على نفسى تلك التى كتبت فيها خطاب اعتذار عن قبول المقعد المحجوز، الذى كان المئات دون شك ينتظرونه فى لهفة ٠

ولعل أروع الظواهر التى شهدتها فى قاعة كارنيجى ،

ما كان يتجلى فيها بوضوح من قدرة الفن على تجاوز الحواجز الايديولوجية والتقريب بين البشر على أساس انسانى يعلو على كل الخلافات السياسية والمنازعات الدولية • فمن آن لآخر كانت القاعة تستضيف فنانا مشهورا من الفنانين السوفيت ، وكان الاستقبال الذى يلقاه الفنان فى البداية ، ثم التصفيق والتكريم الذى يودع به فى النهاية ، ظاهرة مؤثرة بحق ، ولا سيما فى بلد يتشبع أهله بدعاية الحرب الباردة التى تسرى فى عقولهم مسرى الدم فى جسم الانسان ، وتطفح صحفه وأجهزة اعلامه بمظاهر الكراهية العدوانية للخصم السياسى ، ولا يعرف عن هذا الخصم سوى أنه عدو لدود يريد أن « يدفنه » • برغم كل هذه المظاهر ، وبرغم أن نسبة عالية من رواد قاعة الموسيقى الكبرى هم من أصحاب الموارد المرتفعة ، والمصالح « الرأسمالية » الواضحة ، فقد كان هذا كله يذوب أمام روعة الفن ، وينسى الجميع الوطن الذى ينتمون اليه ، أو النظام الاجتماعى الذى يمثله الفنان ، ولا يتذكرون سوى أنهم أمام انسان عظيم ، يقدم اليهم أروع وأسمى متعة للروح •

هناك شاهدت « ليونيد كوجان » عازف الفيولينة السوفيتى العظيم ، بشعره الاسود الغزير ووجهه الأسمر وملامحه التى تكاد تكون شرقية صميمة ، وهو يقف بثبات رائع أمام جمهور غريب ليقدم اليه عزفا فريدا فى نوعه لأشهر الكونشرتات العالمية • وهناك شاهدت عميد عازفى

الفيولينة السوفيت ، « دافيد أويستراخ » الذى ربما عده البعض أعظم عازفى الفيولينة فى العالم • منظره لا يوحى على الاطلاق بأن هناك فنانا نادر المثال من وراء هذه القامة القصيرة البدينة ، وهذه الملامح السمحة وكأن صاحبها « خباز » طيب القلب • وحين يمسك بالفيولينة تكادتتعجب كيف ستتمكن هذه الاصابع السمينة القصيرة من أن تعبر عن التفاصيل النغمية الدقيقة على الأوتار ، أو تلاحق سرعة العزف اللاهثة ، لا سيما وأن عهدنا بعازف الفيولينة — وبالفنان عامة — أن يكون ذا أيد نحيلة وأصابع رشيقة طويلة • ولكن ما أن يبدأ العزف ، حتى ينسى المرء كل شىء بل ينسى أن فى الامر أية صعوبة ، اذ أن أصعب الانغام تصدر عنه وكأنه لا يبذل أى مجهود ، ودون أن يظهر فى عزفه أى أثر للتوتر ، ولا يشعر المستمع الا بالآلة الصغيرة وهى تغنى ، وكأن أصواتها تحيط به من كل جانب ، وتملأ كل فراغ القاعة الفسيحة •

وحين استمعت الى عازف البيانو السوفيتى المشهور « اميل جيليلز Emil Gilels » بدا لى أن الرجل قد وصل الى أقصى ما يستطيع عازف هذه الآلة المجيدة أن يبلغه من حساسية ودقة واتقان • ولكن لم تمض أيام قليلة حتى أرسل السوفيت «صاروخهم» الفنى الجبار : « سفياتوسلاف ريشتر » أعظم عازفى البيانو فى عصرنا هذا بلا منازع • وكانت الحفلتان اللتان استمعت فيهما الى هذا العازف الكبير من أروع التجارب الموسيقية التى مرت بى فى حياتى •

كان يدخل قاعة الموسيقى فى خجل شديد ، وتكاد تشفق عليه ظنا منك أنه سيرتبك أمام الجمهور الحاشد ، وحين يطأطيء رأسه الذى أوشك على الصلع ، بشعيراته الحمراء القليلة الباقية ، أمام تصفيق الجمهور ، تكاد تشعر بأنه يقاوم رغبته فى الانسحاب من القاعة . ولكنه بمجرد أن يجلس أمام البيانو ، وحتى قبل أن يبدأ فى العزف ، تحس من جلسته ومن نظرته الى البيانو أنه تحول الى شخص آخر ، وأن هذا الانسان الساذج الخجول قد غدا عملاقا جبارا . أما حين بدأ العزف ، فان من الصعب عليك فعلا ، حتى لو كنت مستمعا ذا خبرة طويلة ، أن تصدق أن يدين اثنتين، وعشرة أصابع آدمية فقط ، هى التى تعزف . ان الانغام التى تصدر عن البيانو تغنى عن فرقة كاملة ، ليس فقط لسرعتها وتعقيدها واتقانها المذهل ، بل لتنوع الالوان الغريب ، الذى لا يكاد المرء أن يتوقعه من هذه الآلة بالذات. وبثقة كاملة تمتد يدا ريشتر الجبارتان فوق البيانو طولا وعرضا ، وتسرى الكهرباء الخفية منه الى كل مستمع فى القاعة ، وحين ينتهى العزف ، تشهد أعجب « المظاهرات » وأجملها : التصفيق ، ثم صياح الاعجاب من الجمهور الذى ينسى نفسه ، وينسى وقاره ، ثم الوقوف اجلالا لانسان عظيم ، ويستمر التصفيق الى الحد الذى تشعر فيه ـ حين تعود الى بيته فيما بعد ـ بأن يديك تؤلمانك حقا ، ثم تنهال على المسرح باقات الورد خلال موجة التكريم العارمة ،الطويلة المدى ، والفنان الخجول يعود مرة أخرى الى شخصيته

البسيطة المنطوية على ذاتها ·· ولا يملك المرء ، ازاء هذا المشهد الانسانى الرائع ، الا أن يتساءل : أما كان من الممكن أن يصبح العالم الذى نعيش فيه عالما أفضل لو كانت اجتماعات الاقطاب تبدأ بعزف كهذا ، أو كانت جلسات الامم المتحدة تسبقها مظاهرات فنية كهذه ؟

وعلى ذكر الامم المتحدة ، فقد كانت للمنظمة الدولية الكبرى بدورها حفلاتها الموسيقية التى تنظمها فى مناسباتها المختلفة ، ولاسيما فى عيدها السنوى · وكان كبار الفنانين العالميين المستوطنين فى أمريكا يتطوعون للاشتراك فى هذه الحفلات دون مقابل ، مشاركة منهم فى أداء هذه الرسالة الانسانية للمنظمة العالمية · وأذكر من الفنانين الذين شهدتهم فى هذه الحفلات ، عازف الفيولينة العظيم «ياشا هايفتز» ، الذى يحيط به الجلال منذ لحظة دخوله القاعة حتى انصرافه عنها وسط تهليل المستمعين · وكان بمشيته عرج خفيف ، لا أدرى ان كان دائما أم مؤقتا ، ولكن أحد الحاضرين من العرب أكد لى أن أصل هذا العرج يرجع الى أيام زيارة هذا الفنان (وهو يهودى) لاسرائيل ، اذ انتقد الاوضاع فيها وسخر من حياة أهلها ، فضربوه « علقة » أحدثت به هذه العاهة ـ وهى رواية أشك جدا فى صحتها! وعلى أية حال فان كل ضربة قوس من هذا الفنان الذى أذهل العالم بعزفه منذ أن كان فى السابعة عشرة من عمره ، كانت تنم عن خبرة وحساسية نادرة ، وكان رنين الفيولينة «الستراد يفاريوس» التى يعزف عليها رائعا

بحق . ولولا مسحة من الروح التجارية تجلت فى بعض تسجيلاته المتعجلة خلال السنوات العشر الاخيرة ، لظل على الدوام يحتـــل مع دافيد أويستراخ ـ أعلى قمم العزف على الفيولينة فى العصر الذى نعيش فيه .

ويذكرنى « ياشا هايفتز » بعــازف آخر من أساطين الفيولينة شاهدته مرة واحدة ، هو «يهـــودى مينوهين» ، واسمه يغنى ، بالطبع ، عن معرفة أصله ، ولكنه بدوره من اليهود خصوم اسرائيل ، وأبوه من الكتاب المشهورين الذين انتقدوا سياسة هذا البلد وأسلوب حياته . وقد كان هذا العازف ملء الاســـماع والابصــار فى الاربعينات وأوائل الخمسينات من هـــذا القرن ، وكان « طفلا معجزا » بكل ماتحمله الكلمة من معان ، ولـكنه انصرف فى الاغلب الى قيادة الاوركسترا فى الآونة الاخيرة برغم أنه لم يزل فى أوج نضوجه ، ولست أدرى لذلك سببا سوى أن عازفين آخرين أشد منه تحمسا لبلد «الشعب المختار» قد رفعوا الى القمة : مثـــل أيزاك (اســحق) ستيرن وناثان ميلستين (والسين فى الاسمين الاخيرين تنـــطق فى أصلها الالمانى شينا ، ولكن التأمرك جردها مما يغطيها من النقط) .

❋ ❋ ❋

والحق أن حديث اليهـودية والموسيقى فى نيويورك وفى أمريكا حديث طويل . ففى هذه المدينة ، التى يعيش فيهـــا من اليهود عدد أكبر من ذلك الذى يعيش فى دولة اسرائيل كلهـــا ، والتى تزيد نسبة اليهود فيها عن ثلث مجموع السكان البالغ ثمانية ملايين ونصف المليون ـ فى

هذه المدينة يسيطر اليهود بالطبع على كل منافذ الشهرة ، ويتحكمون في سوق الفن تحكما يكاد يكون تاما ، ومن يسيطر على قاعات نيويورك الموسيقية ومسارحها فقد سيطر على الفن في أمريكا كلها • وأوركسترا النيويورك فيلهارمونيك ، الذى هو أشهر فرقة موسيقية فى الولايات المتحدة ، يكاد يكون كله مؤلفا من اليهود • وهذا ليس فى ذاته بالامر المستغرب ، اذ أن من المعروف أن اليهود عازفون بارعون ، أما عدد المؤلفين الموسيقيين منهم فليس كبيرا ، وفيما عدا مندلسون ، وربما « مالر » ، فان معظمهم — من أمثال مايربير وأوفنباخ وسان صانس — هم من موسيقيى الدرجة الثانية ، أو «من أعظم غير العظماء» ، كما يقول التعبير المعروف • (وربما كان ايثارهم للعزف راجعا الى أنه يجلب مزيدا من الربح ، اذ أن العازف البارع يربح أضعاف ما يربحه المؤلف المشهور !)(*) • ولكن القائد الدائم لهذا الاوركسترا العظيم — وهو منصب يتهافت عليه معظم قواد الاوركسترا فى العالم — كان يهوديا صهيونيا متعصبا اسمه ليونارد (أولينارد كما ينطقونه هناك) برنستين (وهى بدورها نفس السين التى يرفع عنها الامريكان برقع الحياء ، فضلا عن ازالة الفتحة الاصلية من التاء بحيث يصبح المقطع الأخير على وزن « طين ») • هذا

(*) كتب هذا الكلام فى أواخر عام ١٩٦٨ • وقد سرنى أن أطلع فيما بعد فى الكتاب الممتع الذى ألفه الاستاذ يحيى حقى ، بعنوان «تعال معى الى الكونسير» عن محاولة اخرى طريفة لتعليل هذه الظاهرة نفسها •

« البرنستين » لم يكن له تاريخ معروف في قيادة الاوركسترا ، وكل ما في الامر أن قائدا تغيب ذات مرة ، فاضطروا في آخر لحظة الى الاستعاضة عنه بهذا الشاب « المغمور » ، « وعندما أصبح عليه الصباح وجد نفسه مشهورا » • وحشر برنستين حشرا مع القائد الأصلي للاوركسترا ، وهو اليوناني البارع ديمتري متروبولوس ، ليكون له «شريكا مخالفا» • ولم تدم الحال طويلا ، اذ أن القائد اليوناني مات بعد عام واحد من حضوري الى نيويورك (١٩٥٨) ، وخلا الجو لبرنستين ليصبح قائدا للاوركسترا العظيم ، ويحتل أكبر منصب مرموق بين المشتغلين بالموسيقى في أمريكا •

ولعل القارىء يظن أن للاعتبارات السياسية أو القومية دخلا في حكمي على جدارة قائد الاوركسترا هذا بمنصبه ، ولكن حقيقة الأمر أن الكثيرين من المحايدين سياسيا ، بل من الامريكيين الخلص ، لم يكونوا مقتنعين بكفاءة برنستين• وكان من أبرز العوامل التي تقلل من قدره أمام الجمهور ، حركاته المضحكة أثناء قيادته للاوكسترا • فمن حق كل قائد للاوركسترا أن ينفعل بالموسيقى التي يؤديها ، ولكن هذا الانفعال لا ينبغي أن يصل أبدا الى حد الابتذال • ولقد كان برنستين يتراقص بوسطه حينا ، وبكتفيه حينا آخر ، بطريقة تحسده عليها «عوالم» شارع محمد على • وأنا لاأقول ذلك مبالغة أو تشنيعا ، وانما أصف ماشاهدته بالفعل • ولم يكن في أدائه الموسيقى ، على أية حال ، أي عنصر غير عادي ، يبرر شغله للمنصب الذي كان يحتله

قبـــل سنوات غير طويله « آرتوروتوسكانيني » العظيم •
ولكنه ، في مقابل ذلك ، كان «يحج» الى اسرائيل بانتظام، وفي أول زيارة له الى «أرض الميعاد» سـجد على الارض ، بمجرد هبوطه من سلم الطائرة ، وقبل التراب ، والتقطت له عندئذ مئات الصور والافلام ، وسرعان ما كانت جميع أجهزة الاعـــلام الامريكية تذيع على الملايين ذلك المشــــهد العجيب •

وقد يسأل سائل: وهل تبلغ سلطة التعصباليهودى ذلك الحــــد الذى يجعل غير الأكفاء يرتفعون على حساب الأكفاء في ميدان الفن بدوره ؟ وردى على ذلك أن المسألة لا تتعلق قطعا بوضع أشخاص خلوا من الكفاءة فى مناصب لا يستحقونها • فكل هؤلاء موسيقيون موهوبون دون شك، ولكن ســـوق المواهب فى بلد كبير كهـــذا حافلة بطلاب الشهرة والمجد ، والتنافس فى ميادين الفنون رهيب، فاذا وجدنا أن الفائزين هم فى معظم الاحيان ممن ينتمون الى الديانة اليهودية ، فلا بد أن يكون ذلك شيئا لافتا للنظر • ويزول العــجب اذا علمنـــا أن الفن ، فى بلد كالولايات المتحدة ، يخضع لقواعد السوق الحرة ، وأن هناك عددا من المتعهدين الكبار ، كلهم من اليهود ، وعلى رأســـهم قيصر الحفلات الموسيقية الجبار ، سول هوروك Sol Hurok ، هم الذين يملكون القدرة على أن يرفعـــوا الفنان الى عنان السماء أو ينزلوا به الى سـابع أرض : اذ أنهم هم الذين يملكون قدرة الانفاق على ايجار القاعات الموسيقية ، ودفع أجور الاوركسترا المصاحبة فى فترة العزف وما يسبقها من

تدريبـــات ، ونفقات حملات الاعلان الباهظة • ومن جهة أخرى فان المتنافسين على مراكز الشهرة عديدون ، وفى كل عام يظهر مئات من الشبان كلهم يصلحون لأن يكونوا فى الصف الاول من العازفين ، وكثيرا ما يحـــدث أن يتفوق شاب فى مسابقة من المسابقات الشاقة ، ويظن الجميع أن أبواب الشـــهرة قـد فتحت أمامه على مصراعيها ، ولكن لا يمضى وقت طويل حتى يطويه النسيان •

وتحضرنى فى هذا الصدد قصة عازف البيانو « فان كلايبرن Van Cliburn » الذى كان أمريكيا «صعيديا» من تكساس، وكان قد أحرز المركز الاول فى عدة مسابقات محلية شديدة الصعوبة فى أمريكا ، ومع ذلك فانه عندما سمع عن مسابقة «تشايكوفسكى» العالمية التى تجرى فى موسكو ، لم يستطع أن يجد أجر السفر ونفقاته ، واضطر الى الاقتراض والاستجداء من بعض المؤسســات الخيرية • وعندما ســافر الى موسكو ودخل المسابقة ، كان نجاحه ساحقا ، وأصبح معبود الشعب السوفيتى بين يوم وليلة ، وانهالت التعليقات التى تشيد به وتبدى الاعجاب بمقدرته الفنية ، وسرعان ما وصلت موجة الاعجـاب الى الصحف الامريكية ، حتى أصبح موضوع الساعة فى طول البـلاد وعرضها ، واستقبل عند عودته استقبال الابطال فى موكب لا أول له ولا آخر ، بل لقد أصبح نجاحه ـ خلال فترة ماـ عاملا من عوامل تخفيف حدة الحرب الباردة بين البلدين • هذا الشاب ذاته كانت مواهبه معروفة قبل سفره ، ولكن

أحدا لم يعبأ به ، ولم يساعده على تحقيق أمله ، بل كان من الممكن أن تندثر مواهبه تماما ، لولا أن ساعده « البلد الخصم » على اظهارها • وبمجرد عودته ، استغل المنظمون الذين لم يلتفتوا اليه من قبل ، نجاحه الساحق فى تنظيم حفلات بلغت أسعارها أرقاما قياسية ، وانهالت الدعوات عليه من كل المدن الكبرى ، وغمرت اسطواناته السوق، كل ذلك فى فترة وجيزة ، ولكن موجة الحماسة سرعان ما انحسرت ، وأخذ اسمه يختفى بالتدريج ، وعادت الأسماء التقليدية الى الظهور • ولست أدرى ماذا آل اليه أمر هذا الشاب الموهوب اليوم ، ولكنه على أية حال ليس من الاسماء اللامعة فى حياة أمريكا الموسيقية ،ولاأظن أن السبب فى أفول نجمه يرتد اليه هو ذاته ، بل الأرجح عندى أن المنظمين الذين اضطروا وقتا ما الى الاعتراف به واستغلاله ، قد « استهلكوه » بالدعاية المفرطة المركزة الخاطفة ، ثم تخلوا عنه ليعودوا مرة أخرى الى أبناء طائفتهم المفضلين ! ومجمل القول أن المجال مفتوح دائما للاختيار بين فنانين كلهم أكفاء ، وأن الاختيار يمكن فى كثير من الأحيان أن يتم على أسس لا شأن لها بالفن ذاته •

* * *

على أن هذه الشوائب ، التى ربما كانت أمرا لا مفر منه فى مدينة لها تكوين مدينة نيويورك ، لا تقلل بحال من المتعة التى يستطع كل متذوق للفن أن يكتسبها

عندما يقيم في بلد يجتذب ، كالمغناطيس ، كل فنان ناجح مرموق من جميع أرجاء العالم ، فضلا عن أولئك الذين استوطنوا المدينة وهجروا بلادهم الاصلية منذ عشرات السنين •

واني لأذكر ، من بين أعظم من شاهدت من الفنانين الضيوف ، قائد الاوركسترا المشهور « هربرت فون كارايان » ، امبراطور الموسيقى الاوركسترالية في القارة الأوروبية بلا منازع • وما أعظم الفارق بين هذا النمساوى العريق وبين صاحبنا « برنستين » القائد الدائم لأوركسترا « نيويورك فيلهارمونيك » • لقد استطاع « فون كارايان » أن يضفى على القاعة بأسرها ، وبعازفيها ومستمعيها معا ، جوا من المهابة والجلال لم أشهد مثله فى أى حفل موسيقى حضرته • لم يكن يسرف فى اشاراته الى الأوركسترا ، ولكن كل حركة من حركاته القليلة كانت لها دلالتها البالغة ، حتى لأكاد أقول ان المرء يستطيع التعرف على اللحن من حركات أصابعه وذراعيه ، حتى لو لم يكن يسمع منه شيئا • وكان فى شخصيته عنصر واضح من الوقار والقدرة على السيطرة وكسب الاحترام ، وقد استقبله الجمهور وودعه بعاصفة من التصفيق لاتشهدها القاعات الموسيقية الا فى أحداثها الكبرى •

ومن العازفين المستوطنين الذين يصعب أن ينساهم المرء ، عازف الفيولينة الكبير « جوزيف زيجيتى » الذى

كان شيخا مسنا عند مشاهدتى له في عام ١٩٥٩ ، ولكنه كان لا يزال ذلك الفنان الشديد الحساسية ، القـــوى الشخصية ، الذى يعرفه الجميع من تسجيلاته المشهورة • والحق أن لدى زيجيتى قدرة فريدة على أن يضفى طابعه المستقل الخاص على كل قطعة يعزفها ، وأسلوبه فى العزف من تلك الأساليب التى تستطيع الاذن الخبيرة أن تميزها دون عناء : اذ أنه ، برغم قدم عهده بالموسيقى العالمية ، ما زال يحتفظ بآثار من طريقة عزف موسيقى الغجـــر (التسيجان) التى تشتهر بها بلاده الاصلية ، المجر • وبرغم أن طريقته فى العزف تبدو فى نظر البعض خشنة متحشرجة الى حد ما ،فانى لا أستطيع أن أنكر اعجـــابى الشديد بأصالة هذا الفنان وقدرته الفريدة على أن يضفى فى كل مرة شيئا جديدا حتى على أوسع المؤلفات الموسيقية ذيوعا وأكثرها تكررا فى قوائم البرامج •

ويطول بى الحديث لو وصفت الانطباعات التى تركها فى نفسى عـــزف « كلاوديو أراو » (أشهر عازفى أمريـــكا اللاتينية) ، أو رودلف فركوجنى (التشكوسلوفاكى) • أو فيليب أنترمون (البلجيكى الرشيق الشاب) علىالبيانو أو قيادة آندريه كلوتانز André Cluytens أو شارل مونش أو بيير مونتو للأوركسترا •• انهم جميعا عباقرة ، وكلهم من ذلك النوع النادر من البشر ، الذى يملك مواهب فذة تضفى سعادة على كل من يستمع اليه ـ وهل هناك ما هو

أندر فى هذه الأيام من انسان تشع السعادة من حوله لكى تضىء حياة كل من يحيط به ؟

***

ولست أود أن أطيل الحديث عن المصادر الأخرى لتجربتى الموسيقية خلال اقامتى فى الولايات المتحدة ، اذ أن الحديث عن الأوبرا ليس فى كل الأحوال حديثا شيقا فى نظر القارىء الشرقى ، حتى لو كان من عشاق الموسيقى العالمية • وحسبى أن أقول اننى استمتعت فى دار « المتروبوليتان » للأوبرا بسماع عدد من الفنانين العالميين منهم ريناتا تيبالدي ، السوبرانو ذات الجسم الممتلىء والملامح التى تشع بروح الأمومة ، وماريا كالاس اليونانية العصبية المزاج ، ذات الصوت الأنثوى الدافىء ، وجورج لندن صاحب الصوت « الباص » الفخم ، الذى كان ينتظره عندئذ مستقبل زاهر • أما أصوات التينور فكانت هناك أزمة عامة فيها خلال تلك الفترة ، وأظن أن هذه الأزمة ما زالت قائمة الى اليوم ، اذ لم يظهر بعد « بنيامينو جيلى » (الايطالى) فى الأربعينات ، ثم « يوسى بيورلنج » (النرويجى) فى الأربعينات وأوائل الخمسينات ، صوت من أصوات «التينور» يسد الفراغ الذى تركه كبار الفنانين فى العصر الذهبى لهذا الصوت خلال النصف الاول من هذا القرن •

ومن الذكريات الطريفة التى أذكرها من دار أوبرا « المتروبوليتان » ، أن مغنية روسية مشهورة ــ لا أذكر

اسمها ـ حضرت لأداء بعض حفلات الأوبرا ، ولم تكن تجيد اللغات الأخرى اللازمة فى غناء الأوبرات، ولا سيما الايطالية • وكانت الأوبرا التى شاهدتها تؤدبها هى « مدام بترفلاى » وقد أدتها بطريقة غريبة حقا : اذ كان جميع المغنيين الآخرين يغنون بالايطالية ، بينما ترد هى عليهم بالروسية ، ولم يكن فى هذا الاختلاف اللغوى أى اقلال من متعة النغم ، وكان واضحا أن الجمهور معجب كل الاعجاب بصوتها القوى ومقدرتها على التحكم فى طبقات هذا الصوت • ومع ذلك ففى احدى اللحظات الدرامية فى الأوبرا كان التينور يغنى، وعندما جاء دورها فى الرد قالت : « نييت » (ومعناها بالروسية : لا) ، فدوت أرجاء القاعة بالضحك • أما سبب الضحك (وهو ظاهرة نادرة بين جمهور الاوبرا ، ولا سيما فى المواقف الدرامية) ، فهو أن كلمة « نييت » هذه هى نفسها التى يستخدمها المندوب السوفييتى فى مجلس الأمن كلما استخدم حق الفيتو ـ وما أكثر ما يستخدمه ـ وهى كلمة أصبحت مشهورة ومكروهة لدى الأمريكيين ، لأنها طالما أطاحت بخطط تريد حكومتهم أن تفرضها على المنظمة العالمية !

* * *

وما دمت فى معرض الحديث عن الجمهور الامريكى ، فمن الواجب أن أذكر أن عشاق الموسيقى العالمية فيه أقلية، بل هم أقلية ضئيلة اذا قيسوا بنسبتهم فى بعض البلاد الأوروبية • والحق أن أنضج شعوب العالم لا تنطوى الا

على نسبة محدودة من محبى هذا النوع من الموسيقى ، ومن الخطأ أن يظن البعض أن هناك شعوبا يتذوق كل أفرادها الموسيقى الكلاسيكية ، وكل ما فى الامر أن النسب تتفاوت تبعا لمدى ارتفاع مستوى الثقافة العامة لدى الشعب • ومن المؤكد أن هناك ، حتى من بين أولئك الذين يحسبون ضمن عشاق الموسيقى العالمية بين الأمريكيين ، عددا غير قليل يواظب على حضور حفلاتها حبا فى الظهور وادعاء للثقافة والتعمق فحسب • وأذكر أن جارى فى حفلات « كارنيجى هول » كان ينام بعد بدء العزف بقليل فى معظم الحفلات ، وأنه فى المرات التى كان يصيبه فيها « الأرق » كان يخرج من جيبه ورقا وقلما ويقوم خلال العزف بعمليات حسابية لا أول لها ولا آخر ـ ومن الواضح أن أحواله المالية كانت أهم لديه بكثير من سماع الموسيقى النادرة التى تتجاوب فى أرجاء القاعة • وهناك جار آخر علمت منه أنه مشترك منذ أكثر من خمسة عشر عاما، استمع مرة الى برنامج للموسيقى المعاصرة يتضمن قطعة لمؤلف أمريكى اسمه «وليام شومان» فسألنى متعجبا بعد انتهائها : كيف يعزفون قطعة من موسيقى القرن التاسع عشر لشومان فى حفل مخصص للموسيقى المعاصرة ؟ وكان السؤال غاية فى الغباء ، اذ أن الفرق بين أسلوب روبرت شومان ، الفنان الألمانى المشهور فى العصر الرومانتيكى ، وبين الاسلوب المعاصر لشومان الامريكى ، فارق لا يحتاج المرء الى أية خبرة لكى يدركه على الفور ، حتى لو لم يكن قد عرف من قبل بوجود «شومان» آخر

فى تاريخ الموسيقى الامريكية • وبطبيعة الحال لا يحق للمرء أن يصدر حكما عاما على أساس حالات فردية كهذه ، ولكن الملاحظ بالفعل أن حب التظاهر بالثقافة ـ وهو ميل تعويضى منتشر بين أوساط الأثرياء ـ يدفع عددا غير قليل من الناس الى حضور الحفلات الموسيقية بانتظام ، كما لو كانوا يؤدون طقسا من الطقوس أو فرضا من الفروض التى لا يكون المرء بدونها معدودا فى زمرة المثقفين •

* * *

ولست أود أن أختم هذه الذكريات الموسيقية عن فترة اقامتى فى الولايات المتحدة ، دون أن أتحدث عن مصدر هام من مصادر الثقافة الموسيقية فى هذه البلاد ، وهو الاذاعة• فمن بين المحطات الاذاعية الكثيرة جدا التى تنتشر فى كل مدينة كبرى (*) ، توجد دائما محطة أو اثنتان مخصصتان للموسيقى العالمية ، تقدم الى مستمعيها موردا لا ينضب من هذا الفن الرفيع • وصحيح أن هذه المحطات تشوبها فى معظم الاحيان شائبة الاعلانات السخيفة ، التى تهبط بالمستمع ، بعد سماع رباعية وترية لبيتهوفن مثلا ، الى حضيض الاعلان

(*) لاتوجد اذاعة مركزية موحدة فى الولايات المتحدة ، بل ان لكل مدينة أو منطقة محطاتها الكثيرة التى تسمع داخل نطاق محدود متفق عليه مقدما ، بحيث أن المسافر بطول البلاد أو عرضها يتنقل كل حوالى مائة كيلو متر من «منطقة نفوذ» مجموعة محطات الى منطقة نفوذ مجموعة أخرى ، والسبب بالطبع هو أن هذه المحطات من الاعمال التجارية المربحة الى أقصى حد ، وهى متروكة للهيئات الاهلية .

عن أحدث دواء للصداع (الذى يسببه الاعلان ذاته بالطبع !) ولكن الأعمال الموسيقية الكبيرة تذاع كاملة دون مقاطعة ، وتسبقها عادة مقدمات تحليلية شارحة لمعلقين على مستوى عال من الثقافة • وبفضل طول مدة الاذاعات ، تتاح للمستمع فرصة المقارنة بين التسجيلات المختلفة للعمل الموسيقى الواحد ، فضلا عن سماع أعمال وتسجيلات نادرة • (*)

والأمر اللافت للنظر حقا فى هذه الاذاعات ، والذى ينبغى أن نتنبه جيدا اليه ، هو المستوى الهندسى الرفيع لطريقة الاذاعة نفسها • فقد استحدثت طريقة جديدة فى الاذاعة ، اسمها FM (اختصار Frequency modulation وهو تعبير فى اللاسلكى لا أستطيع ترجمته ، وحتى لو استطعت فلن أتمكن من شرحه) تمتاز بأنها تنقل الصوت نقيا الى أبعد حد ، بحيث تصل الى أجهزة الاستقبال كل دقائق الموسيقى وتفصيلاتها الصوتية ، وكلما ارتفع مستوى جهاز الاستقبال ، كانت الموسيقى أصفى وأنقى • وعن طريق هذه الاذاعات يستطيع البعض ، ممن توافرت لديهم أجهزة استقبال حساسة ، أن يسجلوا المقطوعات المفضلة لديهم على شرائط بطريقة لا تقل فى دقتها عن التسجيل فى استديوهات الاسطوانات ذاتها • وبطبيعة

(*) استمعت فى احدى الاذاعات الى تسجيل ـ مأخوذ من شريط ـ لسيمفونية شوبرت «غير المكتملة» ، عزفته فرقة موسيقية يقودها ملك لاحدى الدول الاسكندنافية (ربما كانت النرويج) ، ولست اذكر اسم الملك ولكنه كان مشهورا بميله الى الموسيقى . ومع ذلك لم يكن التسجيل «ملوكيا» على الاطلاق •

الحال فان هذا كله يقتضى نوعا من الوفرة لا نستطيع أن نطمع فيه الآن في مجتمعاتنا ، ولكن العناية بالموسيقى المقدمة في الاذاعة لن تكلفنا كثيرا ، لا سيما وقد أخذت الساعات المخصصة للموسيقى العالمية تزداد الى حد لا بأس به فى برامجنا الاذاعية ٠ ذلك لأن فى اذاعاتنا المحلية نوعـا من التحريف أو التشويه الصوتى distortion يفسد المتعة الموسيقية ، ولا سيما فى حالة الأصوات الشديدة الارتفاع أو الانخفاض ، مهما كانت دقة جهاز الاستقبال ٠ ومن الممكن تلافى هذا العيب بتوجيه عناية خاصة الى اذاعـة البرامج الموسيقية ، والاستفادة بخبرة الدول الأخرى فى هذا الميدان ٠

وبرغم أن الموسيقى الكلاسيكية تحتاج بطبيعتها الى أن تسمع بصوت مرتفع ، حتى تستبين للأذن أصوات كل الآلات ، الظاهرة منها والخفية ، وحتى يتسنى تمييز الاجزاء الهادئة التى ينخفض الصوت فيها انخفاضا شديدا ، وبرغم أن الشعب الأمريكى لا يقف فى الصف الأول بين الشعوب الناضجة ثقافيا وخلقيا ، فانى لا أذكر أننى سمعت مرة واحدة صوت موسيقى يعلو من داخل البيوت الى الشارع أو الى آذان الجيران ٠ صحيح أن هناك أماكن تسمع فيها موسيقى صاخبة ، ولكنها أماكن مقفلة يدخلها من يرغبـون فى الصخب ٠ أما فى الاماكن العامة ، أو فى البيوت ، فلا أثر لضجيج الاذاعات على الاطلاق ٠ ولعل القراء قد شاهدوا فى الافلام منظر الفتاة المراهقة التى تمسك بالترانزستور

وتلصقه بأذنها وتسير متراقصة على أنغامه دون أن يشاركها في سماعه أحد ـ هذا ما يفعله مخترعو الترانزستور ، أما عندنا ، فانه يغزو البيوت من نوافذها في أحلى ساعات النوم ، ويجلجل في السيارات العامة والقطارات ، بل ويتسلل الى مكاتب الموظفين لكي يضيف عاملا آخر الى عوامل تعطيل الانتاج •

***

ولعل أفضل ما اكتسبته من سفرتي التي أطلت عنها الحديث ، مجموعة الاسطوانات المختارة التي أقتنيتها ، وجهاز الأداء الذي ينقل الى أنغامها • ولست أدعي أن لدى كل ما أريد من التسجيلات (وهل يستطيع أحد أن يدعى ذلك ؟) ولكنني حاولت أن أكون لنفسي مجموعة كبيرة متوازنة من التسجيلات تغطي كافة فترات الموسيقى واتجاهاتها وأنواعها •

مع هذه التسجيلات أقضي اليوم ـ كلما سمحت المشاغل ـ أجمل الاوقات التي تتيح للمرء أن ينسى ضغط الحياة وتوترها ومدها وجزرها ، لينتقل لحظات قصارا الى عالم التوافق والصفاء وسكينة النفس وشفافية الروح • ولست أعني بذلك أنني ممن يتخذون الموسيقى وسيلة للهروب من مشكلات الحياة أو التخفيف منها ـ وان كانت قادرة على ذلك بالفعل • فكثيرا ما تكون الموسيقى وسيلة لحشد طاقة الانسان الروحية على نحو يستطيع معه أن يواجه مشكلاته بعزم أصدق وشجاعة أعظم • غير أني لا أميل ،

على وجه العموم ، الى أن أجعل من الموسيقى وسـيلة لغاية أخرى ، أيا كان جلال هذه الغاية وشرفها ، وحسبى من التجربة الموسيقية أن تكون غاية فى ذاتها • فان كانت هذه التجربة تبعث فى النفس طاقات روحية لا عهد للانسان بها فى حياته اليومية المألوفة ، فان أمثال هذه التأثيرات لا تعبر عن لب التجربة الموسيقية ، وهى بالنسبة الى هذه التجربة نتيجة عارضة غير مقصودة • ولن يجد المرء ، لكى يعبر عن ماهية هذه التجربة ، الا أن يلجأ الى تعبيرات شعرية صوفية لا تقدم ولا تؤخر ، وان كانت هى كل ما فى متناول أيدينا اذا شئنا أن نتحدث عن عالم التآلف النغمى الفريد• وعلى من شاء أن يعرف كنه هذا العالم أن يمر بالتجربة ويبذل الجهد ، وكل ما أستطيع أن أؤكده له أنه لن يندم على ما فعل •

***

وأحسب أن هناك مسألتين لو كنت قد استطعت نقلهما الى ذهن القارىء لكانت هذه الذكريات الموسيقية ، قـد حققت قدرا كبيرا مما هدفت بها اليه • أولى هاتين المسألتين أنه لا توجد لدى أى مستمع ، شرقيا كان أم غربيا ، مناعة ضد الموسيقى العالمية ، وأن فى استطاعة كل انسان مرهف الحس ، أيا كان المجتمع الذى ينتمى اليه ، أن يمر بتجربة تذوق هذا اللون من الموسيقى وينميها فى نفسه ، وعندئذ سيدرك أن الفن الموسـيقى قادر على أن يقـدم اليه ما هو أروع وأعمق بكثير من الالحان السطحية التى يكتفى بها المرء

نو اقتصر على الاستماع التلقائى الضحل للموسيقى اليومية المالوفة ٠

أما المسألة الثانية فهى أن الموهبة الموسيقية شيء نادر لا ينبغي أن يضيع سدى ، ومن الواجب كلما بدت تباشيرها أن تبادر الأسرة والدولة الى تعهدها ورعايتها وتنميتها ٠ والحق أن الاحساس الذى يغلب على ، كلما رجعت بذهنى الى ذكرياتى فى عالم الموسيقى ، هو الاحساس بفرص ضاعت وامكانات لم تتحقق ، وتجارب لم تعرف طريقها الى الاكتمال ــ وهو احساس لا أود أن يتكرر فى نفوس الأجيال الجديدة من أبنائنا ٠

وعلى أية حال ، فان هذه الذكريات ، وربما هــــذا الكتاب بأسره ، يسودها طابع « الاغتراب » ، لأنها كلها مبنية على تجربة غير شائعة وغير مألوفة فى مجتمعنا ٠ ولكن هذا لا يعنى أنها لم تكتب الا لأصحاب التجــارب المماثلة ٠ انها ، على عكس ذلك ، موجهة الى الجميـــع ، مستهدفة أن تشجع البعض منهم على خوض هذه التجربــة الشائقة ، وأن تقنع البعض الآخر بأن يقف من أصــــحاب هذه التجربة موقف الفهم والوعى وســعة الافق ، ويدرك ــ نظريا على الأقل ــ أن للفن أبعادا لا ينبغى بالضرورة أن تكون هى نفس الابعاد التى ألفها وارتاح اليها ٠ وأيا كان الحكم الذى ينتهى اليه القارىء بعد قراءته لهــذه الصفحات فحسبى أن يعلم أننى نقلت اليه ، بصدق وأمانة ، صفحة من حياتى ، وجانبا أعتز به من جوانب نفسى ٠

الإيقاع بين الحياة والفن

« في البدء كان الايقاع »
« هانز فون بيلوف »

حياتنا كلها غارقة في بحر من الايقاع لا ينقطع هديره، فالكون من حولنا تدور ظواهره في ايقاع منتظم ، يظهر أوضح مـــا يكون في دورات الافلاك ، وظهور النجوم والكواكب واختفائها ، وفي تلك « التموجات » التي تتميز بها ظواهر الحياة ، وذلك النبض الكوني الذي لا يعد نبض قلوبنا ـ أعني دليل الحياة فينا ـ الا صدى داخليا له .

ومنذ أقدم العصور أثارت فكرة الايقاع خيال الانسان وحفزته على التأمل ، فاذا به يأتي بالنظرية تلو النظـــرية لاثبات أن مسار الكون كله لا يعدو أن يكون ايقاعا هائلا ربما لم تكن حياة الانسان بأسرها الا نبضة واحـــدة من نبضاته ، واذا بفكرة « العود الابدي » ـ أي المســـار المتكرر للكون من البداية الى النهاية وفقا لنظام ثابت يعود فيتردد مرات لا نهاية لها ، كل مرة منها تمثل دورة كونية أو « سنة كبرى » وتشابه الدورات الاخرى في كل شيء ـ

تغدو واحدة من أقدم النغمات المتكررة فى الفكر البشرى، ابتداء من « أنكسمندريس » فى العصر اليونانى القـــديم حتى « نيتشه » فى عهدنا القريب •

ان الايقاع حولنا فى كل مكان : يشهد عليه تعــاقب الليل والنهار ، وتكرار أوجه القمر ، وتتابع فصول السنة• وهو فى داخل أجسامنا حقيقة لا تنكر تنظم بواسطتهــــا شتى وظائفنا العضوية تنظيما دقيقا محكما ، وفقا لفترات ودورات ثابتة ، تؤكد لنا أن أعمق وظائف الحياة ذات طابع ايقاعى •

بل ان الايقاع ليسود علاقات البشر كلما تجمعوا : نراه فى تعاقب الاجيال ، وفى التغيير الدورى لأذواق الناس وميولهم ، بل يراه بعض المؤرخين ذوى النظرة الموسوعية الشاملة متمثلا فى دورات كبرى تمر كل حضارة بشريـة بمراحلها جميعا على نحو لا مهرب منه • فاذا تعامل الناس فى مجال الاقتصاد ، وجدوا أمامهم دورات اقتصادية يتناوب فيها الازدهار والكســـــاد بنوع من الضرورة يكاد يكون محتوما •

واذا ماتركنا المجال الكونى الاكبر ، والمجال البشرى الأوسط ، جانبا ، وتغلغلنا فى أصغر دقائق المادة ، وجدنا الايقاع ماثلا بوضوح فى سلوك نواة الذرة وجزيئاتها ، وفى الموجات الكهربية بداخلها ، وفى علاقة الخلية الحية بالبيئة المحيطة بها •

· فى كل شيء اذن هناك ايقاع · وفى كل مكان ، وعلى جميع المستويات ، تسلك الطبيعة مسلكا متموجا ، وتعود من حيث بدأت فى حلقات أو دورات تتشابه بدرجات متفاوتة ، حتى لقد أكد فنان عظيم ، ودارس متعمق للطبيعة مثل ليوناردو دافنشى أن كل صور الطبيعة ايقاعية متموجة وأن الطبيعة الحقة لكل كائن انما تتمثل في هذا الارتفاع والانخفاض الدورى الذى يقدمه لنا أنموذج الموجة ·

ما الايقاع ؟

فما هو الايقاع اذن ، وما الدور الذى يقوم به فى الموسيقى وغيرها من الفنون ؟

تشتق كلمة الايقاع rhythm فى اللغات الاوروبية من لفظ rhuthmos اليونانى ، وهو بدوره مشتق من الفعل rheein ، بمعنى ينساب أو يتدفق · وفى اللغة العربية يرجع أن لفظ الايقاع مشتق من « التوقيع » ،وهو نوع من المشية السريعة ، اذ يقال « وقع الرجل » أى مشى سراعا مع رفع يديه · ومن المعروف أن مشية الانسان من أهم الاصول الحيوية التى يرجع اليها الايقاع ، ولكن الاهم من ذلك هو فكرة الحركة بوجه عام ، اذ أنها تظهر فى الأصلين اللغويين العربى واليونانى معا : فالانسياب حركة ،والمشى بدوره حركة · وفى ذلك دليل قاطع على الارتباط الوثيق بين الايقاع والحركة كما تشهد به اللغة ذاتها ·

هذا الايقاع الذى يتمثل خارج الانســـان وداخله ، والذى يعبر عن حاجة روحيــة وعن ضرورة مادية فى الآن نفسه، هو عنصر نشعر به جميعا ونتحدث عنه ، وندرك أنه أول مظهر للحياة فى الموسيقى ، كما هو أول مظهر للحياة فى الكائنات الحية عامة • ولكن القول ان الايقاع هـــو الذى يضفى على الموســـيقى حياة واندفاعا ، لا يكفى لكى يقدم الينا تعريفا وافيا • والحق أن الايقاع واحد من تلك الظواهر التى يصعب تعريفها لا لشىء الا لكونها مألوفة ، ولأن تأثيرها فينا ملموس بلا انقطاع • وعلى أية حـــال فلن نحاول الآن تقديم تعريف للايقاع عامة ، بل اننا نود أن نستعرض بعض التعريفات التى اقترحت للايقاع الموسيقى على وجه التخصيص لكى نستشف منها أهم العناصر التى يتألف منها ، والتى تضفى عليه كل هذه الاهمية فى كل فن موسيقى عرفته البشرية منذ أقدم العصور •

كانت أقدم التعريفات التى قدمها الينا فلاسفة اليونان للايقاع تدور حول فكرة « الحركة » تمشــيا مع الاصـــل الاشــــتقاقى للفظ ، كمـــا أوضـــحناه من قبل • فالايقاعات قادرة على أن تعبر عن أحـوال النفس البشرية لأنها فى أصلها حركات ، شأنها شأن مختلف الافعال التى يقوم بها الانسان • وقد تحدث أفلاطون عن الايقاع على نحو يوحى بأنه يعتمد أساسا على الحركة ، فقال : « انك تستطيع أن تميز الايقاع فى تحليق الطيور ، وفى نبض العروق ، وخطوات الرقص ، ومقاطع الكلام » • وظل لهذا الرأى

فى الايقاع تأثيره طويلا ، حتى تحدث القديس أوغسطين فى أوائل العصور الوسطى عن الايقاع فوصفه بأنه « فن الحركات الجيدة » • كذلك فان كثيرا من علمـــاء النفس فى العصر الحديث أرجعوا الايقاع الى مصـــدر حركى • فعالم النفس الألمانى « فونت Wundt » يرد الايقاع الى المشى ، وريمان H. Riemenn يرده الى نبض القلب ، وبوشر K. Bücher يرجعه الى الحركات الجسمية ، وكثيرون غيرهم يجمعون على أن الايقاع هو قانون الحركة الطبيعية •

ولقد كان من الطبيعى أن يربط المفكرون فى مختلف العصور بين الايقاع والحركة • ذلك لأن الحياة التى تسرى فينا ، والتى تستمر خلال الزمان ، انما تتجلى فى مجموعة متعاقبة من الحركات المنظمة تنظيما بديعا ، كنبضات القلب وتناوب الشهيق والزفير فى التنفس ، والمشـــية الثنائية الخطوات فى الانسان ، والرباعية الخطوات فى الحيوان • ففى كل هذه الظواهر الفسيولوجية يرتبط الايقاع التلقائى الحى بالحركة ارتباطا لا ينفصم • بل ان الحركة هى الظاهرة الأساسية فى الكون بأسره ، كما أدرك الفلاسفة منذ أقدم العصــــور • فالحركة والتغير فى المكان والزمان هى عند الفيلسوف اليونانى هيرقليطس أساس فهم الكون والحياة معا • ولا شىء فى نظره يثبت أو يستقر عند حال ، ومن ثم فتناوب الايقاع يسرى فى كل شىء • وكل من ألم بقـــدر من العلم عن سائر فلاسفة اليونان يعلم أن أفلاطون جعـــل الحركة مظهرا أســـاسيا لعالم المحسوسات (على حين أن

السكون هو المميز لعالم المعقولات) ، وأن أرسطو قد اتخذ من الحركة نقطة بداية لتفسيره للعالم ، ومدخلا أساسيا الى تعليل كل ظواهره • وحين ظهرت الأفكار الآلية الحديثة فى الفلسفة ، كان من الطبيعى أن تتخذ الحركة أساسا لتفسير الحوادث الكونية ، سواء منها المادية والروحية •

وهكذا فان قوام الايقاع الموسيقى هو تلك الظاهرة التى رآها المفكرون ، منذ أقدم العصور ، كامنة فى أساس كل تغير يطرأ على الكون ، وكل تجدد وتنوع فى الحياة • فبفضل الايقاع تصبح الموسيقى فنا للحركة •

* * *

ولكن ، هل تكفى فكرة الحركة لتعريف الايقاع تعريفا جامعا يوضح طبيعته ايضاحا كاملا ؟ الحق أن الحركة وحدها ، وان كانت هى القوة الدافعة لكل ايقاع ، لا تكفى وحدها للكشف عن معناه، اذ أن الايقاع ميس حركة فحسب، بل هو نوع معين من الحركة ، ولا يمكن أن يكون الانسياب المتدفق للحركة ، دون ضبط أو تنظيم ، هو الذى يمثل الطبيعة الكامنة للايقاع • وعلى ذلك فلا بد من اضافة فكرة التنظيم لكى يزداد معنى الايقاع وضوحا فى الأذهان •

وبالفعل نجد هذا المعنى واضحا فى أذهان المفكرين منذ أقدم العصور • فأفلاطون كان هو بدوره الذى عرف

الايقاع بأنه « تنظيم الحركة » • أى أنه بعد أن صرح بأن أصل الايقاع حركة حيوية ، أضاف الى هذا العنصر الحيوى عنصرا آخر ذا طبيعة ذهنية أو عقلية ، هو عنصر التنظيم ، الذى هو طريقة تشكيل الحركة المتدفقة وصياغتها فى قالب أو صورة محددة •

وقد ظل لفكرة التنظيم بدورها دور أساسى فى تعريف الايقاع ، بحيث اعترفت بأهميته أحدث التعريفـــات التى وضعت للايقاع ، فقيل ان « الايقاع مجموع من اللحظـات الزمانية الموزعة وفقا لترتيب معين » ، وان « الايقاع هـو النظام فى توزيع مدد الزمان • »

ومع اعترافنا بالاهمية القصوى لعنصر التنظيم هذا ، فمن الواجب أن نتساءل : فيم يتمثل هذا التنظيم ، ومن أين جاء ؟ ان فى وسعنا التمييز بين نوعين من التنظيم : نوع نخلقه نحن ، بارادتنا الواعية ، وتكون له فى هذه الحالة طبيعة ذهنية خالصة ، ونوع آخر تقدمه الينا الطبيعة والحياة ذاتهما ، وهو تنظيم نخضع له ونقبله كما هو ، وان كنـا أحيانا نسيطر عليه فى حدود معينة • ومن أمثلة هذا النوع الاخير ، مشية الانسان : فهى بحكم الطبيعة تنظيم معين لحركة الانسان ، لا نستطيع أن نغير شيئا من صورته الجوهرية ، ولكننا نستطيع تعديل بعض تفاصيله ، بدليل أن كل انسان يمكنه أن يتحكم فى مشيته ويعدلها ــ فى حدود معينة ــ تبعا للظروف • • •

وعلى أية حال فان أفضل وسيلة لتعريف الايقاع هى تلك التى تجمع بين عنصرى الحركة والتنظيم معا ، بحيث تكون الحركة تعبيرا عن العنصر المادى أو الحيوى فى الايقاع ، والتنظيم تعبيرا عن عنصره الذهنى أو الروحى . وبهذا المعنى يكون الايقاع جامعا بين المادة والروح فى مركب واحد، أو بين المجال العضوى والبيولوجى من جهة، والمجال الذهنى الهندسى من جهة أخرى ، فى توافق وانسجام . فالايقاع فى أساسه حركة ،ولكن هذه الحركة اذا ظلت حرة طليقة بلا تنظيم لا تكون ايقاعا ، بل لا بد من بدأ يسيطر عليها ويوجهها .

* * *

ولكن أية حركة هى تلك التى ينظمها الايقاع الموسيقى ؟ أهى الحركة التى نألفها فى حياتنا المعتادة حين ننتقل من موضع الى آخر ، أعنى الحركة المكانية ؟ لا شك فى أن الايقاع الموسيقى ينظم حركة من نوع آخر ، لاشأن لها بالمكان أصلا ، بل هى حركة تتم خلال الزمان . وهكذا نجد لزاما علينا أن نشرح فكرة ثالثة تكون عنصرا أساسيا فى فهم الايقاع ، بل فى فهم الموسيقى ذاتها بوجه عام ، وأعنى بها فكرة الزمان .

فى حياتنا اليومية تتمثل لنا ، دون وعى ، تلك التفرقة التى عبر عنها الفيلسوف الفرنسى برجسون

بطريقة عميقة حين ميز بين الزمان Le temps والديمومة La durée . فحين نفكر فى احساسنا بمضى الوقت نجد فارقا واضحا بين ذلك الزمان الرتيب المتجانس الذى تدلنا عليه مؤشرات الساعة ، وبين ذلك الزمن الحى الذى نعيشه بانفعالاتنا واهتماماتنا ، والذى قد تطول فيه لحظات هى — بحساب الساعة الآلى — لحظات قصار ، أو تقصر فيه فترات لا نشعر فيها بمضى الزمان وان كانت الساعة تنبئنا بأن وقتا طويلا قد انقضى .

والزمان هو لب الايقاع الموسيقى ، بل ان الايقاع الموسيقى ربما كان أقوى عناصر الفنون كلها تعبيرا عن الزمان . والواقع أننا حين نعرف الايقاع بأنه تنظيم للحركة خلال الزمان ، انما نعنى بذلك أن الايقاع يقوم بادخال تنظيم معين على ذلك السيل المتدفق من الحركة الزمانية ، بحيث نشعر فى الايقاع بأننا نتحكم على نحو ما فى مجرى الزمان وننظمه ، بدلا من أن ننساب معه دون وعى .

ونحن نشعر جميعا بالزمن الحى ، أو بما يسميه برجسون بالديمومة ، فى مختلف جوانب حياتنا : ففى حياتنا العضوية نشعر بالزمان فى تلك الاحوال الجسمية المتفاوتة التنظيم ، والتى يطلق عليها البعض اسم « الساعة العضوية » . وفى حياتنا الانفعالية نحس بانقضاء الزمان على نحو متفاوت ، تبعا لأحوالنا الوجدانية المتباينة : فنفاد الصبر يطيل الزمان ، بينما السعادة

تقصره ، وقد يضيع احساسنا بالزمان تماما فى حالات النشوة والوجد • هذا النوع من الزمان الانفعالى كثيرا ما يتحكم فى طريقة استجابتنا للموسيقى وتجاوبنا معها • ولما كانت الانفعالات بطبيعتها ذاتية تتفاوت تفاوتا شديدا تبعا للأفراد ، فان احساسنا بالزمان فى الموسيقى يتفاوت بدوره تبعا لدرجة حساسيتنا الانفعالية الخاصة ، وقد يصل فى حالة الاندماج التام ، الذى يقترب من النشوة الصوفية ، الى فقدان تام للوعى بانقضاء الزمان ، سواء بالنسبة الى المستمع حين يستغرق فى الانصات للحن جميل أو الى المؤلف أو العازف حين ينسى المشكلات الفنية (التكنيكية) التى تثيرها الموسيقى ، ولا يستجيب الا لوحى ألحانه •

ويظهر تأثير هذه الاختلافات الذاتية ، التى ترجع الى أصول عضوية أو وجدانية فى حياة الفرد ، أوضح ما يكون فى نظرتنا الى عامل السرعة فى الموسيقى (التمبو Tempo) • هذا العامل ، الذى تشير اليه فى المدونات الموسيقية عادة كلمات تدل على نوع السرعة المطلوب أداء القطعة بها ، لا يمكن أن تعبر عنه أية صيغة كلامية ، مهما كانت دقتها • بل ان الأداء البارع هو ذلك الذى يتجاوب مع روح المؤلف ويكشف عن الطابع الباطن لموسيقاه • ومن المعروف أن هناك نطاقا غير قليل من الاختلاف داخل الاشارات الواحدة الى السرعة • فالقطعة الموسيقية الواحدة يقوم بأدائها العازفون المختلفون فى

أزمان مختلفة ، بالرغم من أنهم جميعا يطيعون اشــارات السرعة التى وضعها المؤلف • ومن المعروف عن بيتهوفن أنه كان يسمح لعازفى قطعه الموسيقية بقدر كبير من الحرية فى الأداء ، فقال مثلا لاحدى عازفات البيانو : « لســت أعزف هذه السوناتا على طريقتك ، ولكن استمرى فى العزف بهذه الطريقة ، لأنها لا تقل عن طريقتى جمالا » • بل ان البعض يرون أن ايقاع السرعة يختلف تبعــا للأمم : فالألمانى أبطأ من الفرنسى ، والفرنسى أبطأ من الايطالى ، وهكذا •• وعلى أية حال فان المثل الأعلى فى هذا المضمار هو أن يندمج القائم بالأداء فى روح العمل الى الحد الذى تكون فيه ذاتيته وذاتية مبدع العمل شيئا واحدا ، وان كان الاختلاف بينهما يضفى ، فى أحيان غير قليلة ، أبعادا جديدة على العمل الفنى •

هذا الاندماج التام فى الاداء يكشف عن جــانب آخر من جوانب العلاقة بين الايقاع الموسيقى والزمان : فعلى الرغم من أن الايقاع هو الذى يشعر المرء بالزمان فى الموسيقى ، فمن الممكن ، اذا استغرق فيه المرء استغراقــا تاما ، أن يكون مؤديا الى نسيان الزمان لا الى الاحساس به عن وعى • ولا يقتصر ذلك على القائم بالاداء فحسب ، بل ان المستمع ذاته قد يندمج فى النشوة الموسيقية الى الحد الذى لا يعود يشعر معه بانقضاء الزمن • وهــكذا يجمع الايقاع الموسيقى فى آن واحد بين القدرة على تذكيرنا بالزمان ، والقدرة على محو شعورنا بالزمان •

الايقاع بين الموسيقى والفنون الأخرى :

تتميز الموسيقى بأنها هى الفن الزمانى بالمعنى الصحيح • فالزمان ، كما قلنا من قبل ، عنصر أساسى فى تحديد طبيعة الايقاع الموسيقى ، وهو القالب الذى يصاغ فيه اللحن الموسيقى بدوره • ومن هنا كان من المستحيل تصور الموسيقى بلا زمان ، ودون ذاكرة • فلو تخيلنا انسانا حرم من قوة التذكر الى حد أنه لا يستطيع أن يربط لحظات ماضيه بحاضره ، فان مثل هذا الانسان لن يستمتع بالموسيقى مهما بلغت درجة حساسيته •ذلك لأن فهم الموسيقى يقتضى أساسا أن يكون لدى المرء حد أدنى من الذاكرة ، يتيح له أن يجمع لحظاتها المختلفة فى وحدة واحدة ، بحيث يتذكر الاجزاء السابقة من القطعة الموسيقية وهو يستمع الى أجزائها الحاضرة ، ولولا ذلك لفقدت وحدتها العضوية ، ولما عادت تمثل شيئا ذا معنى بالنسبة اليه • ولا جدال فى أن هذه القدرة على الربط بين الماضى والحاضر تتفاوت بحسب الاستعدادات الفردية، كما تتفاوت تبعا لمقدار الخبرة والمران على الاستماع الموسيقى، ولكن هناك ـ كما أوضحنا ـ حدا أدنى من القدرة على التذكر بدونه يصبح التذوق الموسيقى مستحيلا •

والفن الزمانى بطبيعته أقرب الى الطابع الذهنى من الفن المكانى ، لأن الذهن وحده هو الذى يستطيع القيام بهذه الوظيفة الأساسية : وظيفة الربط بين الماضى والحاضر

فى العمل الفنى الواحد ، على النحو الكفيل بتكوين كل واحد شـــامل تزول فيه الفواصـــل الزمنية أو لا يعـود لها تأثير فى وحدة العمل الفنى • من هنا كانت الموسيقى فى نظر عدد غير قليل من الفنانين والمفكرين أقرب الفنون كلها الى الطابع الروحى : اذ أن حاسة الاستماع بطبيعتها أقرب الى الانطواء والذهنية ، وأقوى صلة بعالم الانسان الداخلى الباطن ، من بقية الحواس ، فضلا عن أن مايسمع فى حالة الموسيقى توافق صـوتى خالص ، وليس كلامـا لغويا محدد المعانى كذلك الذى نستمع اليه فى الشعر •

الموسيقى ، والشعر ، والأدب :

لعل هذه العبارة الأخيرة قد أوضحت للقـــارىء أن هناك صلة من نوع خاص بين الموسيقى والشعر ، ربمـا كانت أقوى من صلة الموسيقى بأى فن آخر • ذلك لأن الشعر بدوره فن زمانى، والاداء فيه بدوره صوتى ،ووسيلة تذوقه هى الاستماع ، والايقاع (أو الوزن) يقوم فيه بدور أساسى • كل ذلك يدفعنا الى أن نحاول استطلاع العلاقـة بين هذين الفنين بمزيد من التفصيل •

الحق أن العلاقة بين الموسـيقى والشـــعر تبلغ من التشابك حدا أصبح من العسير معه أن يستقر الرأى حول مسألة تحديد أيهما يرد الى الآخر ، وأيهما هو الاسبق • فهناك نظريات تؤكد أن اللغة (التى يصاغ فيها الشعر) اسبق من الموسيقى ، وأن أصل الموسيقى هو القـــدرة

الصوتية اللغوية ، وأن كل ايقاع لدينا يرتد آخر الامر الى وقع الاصوات اللغوية • وهناك نظريات أخرى ترى أن الموسيقى هى أصل الايقاعات جميعا ، لأنها لغة طبيعية لا تتقيد بقواعد اصطلاحية معينة ، يسهل على الجميع فهمها والتأثر بها ، ومن ثم فان ايقاعاتها هى التى صبغت ايقاعات اللغة بصبغتها الخاصة، وبالتالى فان الوزن الشعرى قد استمد قواعده ، فى البداية ، من الموسيقى •

ومن الصعب الى حد بعيد أن يستقر المرء على رأى قاطع يحدد به موقفه بين هاتين النظريتين ؛ لا سيما وأن مثل هذا التحديد يقتضى الرجوع الى ماضى البشرية السحيق ، والبحث فى الأصول الاولى اللغة ، وفى تلك التعبيرات الصوتية الاولى التى ربما كانت تجمع بين طبيعة اللغة البدائية وطبيعة الموسيقى فى آن واحد • ومن الجائز أن الاثنين معا قد استمدا من أصوات كانت تستخدم نوعا من النغم وسيلة للتعبير عن احساس معين ، قبل أن تتخذ اللغة صورتها الكلامية المألوفة • وربما كان هذا هو الأصل الذى تفرعت عنه اللغة ، حين أصبحت الاصوات رموزا لا تقصد لذاتها ، بل تستمد كل قيمتها من اصطلاح الناس عليها واتفاقهم على الربط بينها وبين الموضوعات التى ترمز اليها ، كما تفرعت عنه الموسيقى من ناحية أخرى ، حين أصبحت بعض الأصوات تعد غاية فى ذاتها ، وتكتسب قيمتها من الطابع الكامن فيها ، لا من علاقتها الرمزية بموضوع خارج عنها •

على أننا لو شئنا أن نلتمس لهذه المشكلة حلا في ضوء المراحل التي يمر بها الانسان منذ طفولته الاولى ، لوجدنا أن الطفل يستطيع عادة أن يتكلم قبل أن يغني - هذا اذا استثنينا تلك الأصوات التي ربما بدت نغما ، والتي يصدرها الطفل قبل أن يتعلم الكلام (وهي قطعا نغم شجي في آذان والديه !) على أننا لو هبطنا في سلم الحياة أبعد من ذلك ، لوجدنا أن تغريد الطيور يعد تأييدا للنظرية المضادة ، اذ أنه دليل على أسبقية الموسيقى وامكان وجودها قبل أن يوجد الكلام . وعلى أية حال فالمشكلة كما قلنا يستحيل حلها في ضوء المعلومات المتوافرة لدينا الآن ، وربما كان الاجدر بنا أن نركز اهتمامنا على الوضع الحالي في العلاقة بين الموسيقى والشعر .

ذلك لأن الارتباط بين الموسيقى والشعر ، من حيث الايقاع ، وثيق الى أبعد الحدود . بل ان الايقاع الموسيقى ظل خلال قرون طويلة مرتبطا بايقاع اللغة والشعر بحيث لم تكن هناك تفرقة نظرية بينهما ، وكان الوزن الشعري أساسا للايقاع الموسيقى ، وظهر ذلك بوضوح في الموسيقى اليونانية القديمة .

وصحيح أن الموسيقى قد تحررت من وصاية الايقاع الشعري فيما بعد ، وأصبحت لها ايقاعاتها المستقلة ، ومع ذلك فما زال تأثير الايقاع الشعري واضحا في الموسيقى وما زال من الممكن أن نصف الموسيقى بأنها ايقاع شعري ، بغير كلام ، وان كانت الموسيقى بدورها تمارس تأثيرا

لا يمكن انكاره فى الشعر ، بحيث أصبح ينظر الى «موسيقى الشعر » على أنها أهم العناصر المعبرة عن ماهيته ·

ومن المعروف أن ايقاع اللغة الكلامية ، والشعرية بوجه خاص ، كان له تأثيره الكبير فى عدد غير قليل من الموسيقيين ، ربما كان أشهرهم الموسيقى الروسى « موسورسكى » ، الذى كان يستلهم قدرا غير قليل من ألحانه ـ ولا سيما فى أغنياته والاوبرا المشهورة « بوريس جودونوف » ـ من ايقاعات اللغة وتنغيم أصواتها ووقعها وجرسها · أما تأثير الموسيقى على الشعر فلا يحتاج منا الى اشارة خاصة : اذ أننا نعرف جميعا أولئك الشعراء ذوى النزعة الموسيقية ، الذين يغلب عندهم وقع الصوت على معناه، والذين استعانوا بما تثيره الاصوات من ايحاءات ، سواء فى رنينها وفى ايقاعاتها ، فجعلوا من ذلك عنصرا أساسيا فى نقل ما يريدونه من مشاعر وأحاسيس الى أذهان قرائهم (أو على الأصح الى آذان مستمعيهم) ·

ولقد كانت هذه الصلة الوثيقة بين الموسيقى والشعر هى التى أدت الى امتزاجهما منذ أبعد العصور · فالفن الغنائى ، الذى هو فن جامع بين الموسيقى والشعر ، أقدم من الفن الموسيقى الخالص ، والصوت البشرى ـ مصوغا فى القالب اللغوى ـ كان هو أداة التعبير عن المعانى الموسيقية قبل أن يستعان بالآلات فى أداء مهمة نقل المشاعر الموسيقية الى نفوس الآخرين ·

والواقع أن الغناء يؤدى وظيفة مزدوجة فى الموسيقى: فهو من جهة يضفى على الموسيقى « الخالصة » معنى محددا مستمدا من اللغة المعتادة، ومن جهة أخرى يؤكد عنصر الايقاع بأن يضيف أوزان الشعر وايقاع الكلمات الى دقات النغم ونبض الاصوات • وربما كان هذا السبب الاخير هو أقوى العوامل التى أدت الى دعم الروابط بين الموسيقى والكلمات ، وهو الذى جعل الغناء فنا أقدم وأوغل فى الماضى السحيق من الموسيقى الخالصة • على أن هذا الارتباط ـ كما هو معروف ـ ليس دليلا على سذاجة الموسيقى أو بدائيتها ، بل انه لا يزال قائما فى أرفع التجارب الموسيقية العالمية ، وما زال الشعر الملحن يحتل مكانته كفن رفيع فى الأوبرا والاغنية الراقية ومختلف أنواع التأليف الموسيقى الذى يستعين بالاصوات البشرية• ومن الجدير بالذكر ـ فى هذا الصدد ان أعظم البلاد تقدما فى مجال الفن الموسيقى قد شهدت فى الآونة الاخيرة محاولات للعودة الى الأشكال الاولى للتآلف بين الصوت البشرى والموسيقى ، أعنى تلك الأشكال السابقة على الكلمات اللغوية ذات المعنى : فقد ظهرت مؤلفات للموسيقى والصوت البشرى ، أو مجموعات الاصوات البشرية ، يستخدم فيها هذا الصوت فى صورته النقية الخالصة ، أى من حيث هو مجرد صيحات لا تعبر عن كلمات معينة • ويبرر مؤلفو هذا النوع من الموسيقى فكرتهم هذه بأنها تعيد الى الصوت وظيفته الطبيعية ، وتستخدمه استخداما نقيا لا تشوبه شائبة من المعانى العقلية للغة ،

وبذلك يصبح الصوت البشرى وسيلة من وسائل الموسيقى أو آله من آلاتها ، لها خصائصها التى تنفرد بها عن غيرها من الآلات ، وتستغل امكانات هذا الصوت الى أقصى مدى ممكن ٠

على أن أوضح مظاهر الاتصال بين الموسيقى والشعر هو ذلك التأثير المتبادل في الوحى أو الالهام بين هذين الفنين : فما أكثر الموسيقيين الذين استوحوا الشعر ألحانهم ، والشعراء الذين حاولوا أن ينقلوا عن طريق الكلمات حلما هو فى حقيقته حلم موسيقى ٠ والحق ان كثيرا من الشعراء والكتاب ، ممن أحسوا بعدم كفاية اللغة للتعبير عن أعمق ما يحسون به ، وشعروا بأن الكلمة ، فى تأرجحها وعدم استقرارها ، عاجزة عن أن تنقل ما فى صدورهم من أحاسيس ، قد استلهموا الموسيقى كثيرا من أفكارهم ، حتى لقد كان أندريه جيد يتساءل : «بالفرنسية ؟ كلا ، انى أود أن أكتب بالموسيقى » ٠ ومن هنا اشتهر كثير من الشعراء بأنهم « سمعيون » ، مثل ووردزورث ، وكان الكثيرون منهم يعشقون الموسيقى ولا يكتبون بدونها ، وكان صمويل بطلر يكتب ويؤلف الموسيقى طوال حياته ، وهو فى ذلك شبيه بشخصية فريدة أخرى ، هى شخصية هوفمان ، الذى كان أديبا وموسيقيا ومصورا فى آن واحد ، وكان له تأثير كبير فى مجموعة الموسيقيين والادباء الرومانتيكيين الالمان ٠ وفى فرنسا كان بودلير من أكبر أنصار فاجنر ومن أشد المدافعين عنه تحمسا ، كما كان

ستاندال يعشق الموسيقى الايطالية ، وربطت الاديبة جورج ساند مصيرها ، وقتا ما ، بشاعر « البيانو » العظيم شوبان • وعندما ظهر الرمزيون فى أواخر القرن ، كانت الموسيقى عندهم « مقدمة على كل شىء ، وعبر فرلين ورامبو ومالارميه عن حنينهم الدائم اليها ، وتأثر مارسل بروست بفاجنر تأثرا عميقا ، وحاول أن يتبع فى روايته الضخمة « بحثا عن الزمن المفقود » ، أسلوب « اللحن المميز Leitmotiv » المشهور عند فاجنر •

أما الموسيقيون الادباء فلا يقلون عن ذلك عددا • ولست أقصد هنا أولئك الموسيقيين الذين كانت لهم محاولات أدبية فعلية ، كمقالات شومان أو كتيبات فاجنر « وليست » أو مؤلفات سترافنسكى ، بل ان المقصود هم أولئك الذين تأثرت موسيقاهم بالادب • ومن أهم هؤلاء « باخ » ، الذى أطلق عليه « ألبرت شفيتسر » اسم « الموسيقى » الشاعر • وقد حاول البعض ادراج بتهوفن ضمن هؤلاء الموسيقيين الادباء ، واستشهدوا بوجه خاص بنهاية السيمفونية التاسعة • ولكن الواقع أن الوحى عند بيتهوفن كان قبل كل شىء وحيا موسيقيا خالصا ، ولم يكن للأدب ، أو للصور والخيالات الادبية ، دور كبير فى الهامه • فهو لم يكن يفكر فى الشعر كثيرا حتى وهو يلحن « أنشودة السرور » • وعلى عكس ذلك كان «ليست» الذى كان للأدب دور كبير فى تصوره «للقصائد السيمفونية» و « للموسيقى ذات البرنامج » ، التى يعد النص فيها

ذا أهمية رئيسية فى تتبع مجرى الموسيقى • ويحتل ديبوسى مكانة هامة ضمن هؤلاء الموسيقيين ذوى النزعة الادبية ، ويتجلى ذلك فى تلك الصور السيمفونية الشاعرية التى رسمتها عبقريته الخلاقة ، مثل « البحر La Mer » و « مقدمة لعصرية أحد الفونات Prélude à l'après-midi d'un faune » ، وهى أعمال تمتزج فيها الموسيقى والادب ويتكاملان على نحو يستحيل معه تصورهما منفصلين •

على أن من الضرورى أن نتذكر أن التوحيد بين الموسيقى والكلمات ليس فى معظم الاحيان اندماجا كاملا كهذا ، بل يبدو أن الموسيقى ، حتى حين ترتبط بالكلمات تسير فى اتجاهها المستقل ، ولا تتأثر كثيرا بالكلمات أو تنبثق عنها انبثاقا ضروريا • وحتى لو كان ذلك يحدث ، فلن تكون النتيجة عملا متكاملا رفيعا ، بل ان الاندماج التام بين الموسيقى والشعر لا بد أن يتم على حساب الموسيقى نفسها ، التى قد تنطفىء حرارتها نتيجة للاهتمام الزائد بالكلمات • وهكذا يمكن القول أن الشعر يسعى من جانبه الى الاتحاد بالموسيقى ، وأن هذا الاتحاد يضفى عليه قوة ، ويزيد قدرته التعبيرية والتأثرية ، على حين أن الموسيقى تسعى الى الاستقلال عن الشعر وتهرب منه ، وربما كان تاريخها كله محاولة للتخلص من التأثير المفرط للأدب •

الموسيقى والعمارة :

اذا كنا قد قلنا من قبل ان الايقاع يظهـــر أوضح ما يكون فى الفنون الزمانية ، كالموسيقى والشعر ،فليس معنى ذلك أن الايقاع لا وجود له فى الفنون المكانيـــة . صحيح أن الموسيقى والشعر ، أو الادب بوجه عام ، هما الفنان الوحيدان اللذان يتميزان فى جوهرهما بالتعاقب ، وهما فى ذلك على عكس التصوير والنحت والعمارة ، لأن العمل الفنى فى هـــذه الفنون الاخيرة يؤثر فينا دفعـــة واحدة ، بحيث يـكون الجهد المطلوب من المشـــاهد فيها تحليليا ، من الكل الى الأجزاء ، على حين أنه فى الموسيقى جهد تركيبى ، ينتقل من الاجزاء الى الكل . كل هـــذا صحيح ، ومع ذلك فان تلك الفنون التى لا تدرك فى زمان متعاقب ، لها بدورها ايقاعها الخاص . ففى فن كالعمـــارة مثلا ، وهى نموذج الفن المكانى بمعناه الصحيح ، نجـد أنواعا من التكرار أو التماثل أو توزيع المساحات والكتـــل بتوافق وانسجام ، على نحو يؤلف نوعا خاصا من الايقاع ، حتى لقد وصف البعض الفن المعمارى بعبارة أصبحت منذ أن أطلقت عليه مشهورة ، هى أنه « موسيقى متجمدة» .

ولو شئنا مثلا لموسيقى معمارية ، أو متـــأثرة فى تركيبها بقواعد أشبه بقواعد المعمار ، لما وجدنا أفضل من موسيقى « يوهان سباستيان باخ » . صحيح أن الانتقال بين البناء والموسيقى والبناء المعمارى انتقال مجازى قبل كل شىء ، ولكن لا مفر للمرء من أن يذكر فن المعمـــار

وهو يستمع الى تلك الموسيقى ذات البنيان المتماسك المشيد بدقة وحكام طابقا فوق طابق • ومن الجدير بالملاحظة أن كثيرين ممن كتبوا تاريخ حياة باخ ، قد لاحظوا أنه لابد أن يكون قد ألم بمعلومات عميقة عن فن العمارة ، وأنه كان يتحدث حديث العارف عن الخصائص الصوتية للكنائس والكاتدرائيات التى تعزف موسيقاه فيها •

والواقع أن وظيفة العمارة ، بالنسبة الى الموسيقى ، لا تقتصر على أن تضمن لها رنينا صوتيا جيدا ، أو زخرفا يخلق جوا ملائما لسماعها ـ كما هى الحال فى الكاتدرائيات بالنسبة الى القداس أو الأوراتوريو ، والمسرح أو القاعة الموسيقية بالنسبة الى الاوبرا أو السيمفونية ـ بل ان قوانين البناء الموسيقى تؤثر ، على نحو غير مباشر ، فى العمارة ، مثلما يؤثر التركيب المعمارى فى بناء القطعة الموسيقية ذاتها • وقد لاحظ هيجل عن حق أن العمارة ، على خلاف التصوير أو النحت ، لا تستمد نماذجها مباشرة من الواقع الخارجى ، بل تستمد أشكالها من الخيال ، وتشكلها وفقا لقوانين الثقل الخاصة بها ، وكذلك وفقا لقواعد التماثل والتوافق الايقاعى التى تشبه ما نجده فى الموسيقى • ومن جهة أخرى فعندما تنفصل الموسيقى عن الشعر ، تتخذ لنفسها بناء معماريا واضحا •وبعبارة أخرى فان الموسيقى كلما تحررت من الادب ازدادت اقترابا من العمارة ، وربما كانت طوال تاريخها تتأرجح بين هذين القطبين •

الموسيقى والتصوير :

يعد التصوير بدوره فنا مكانيا • ومع ذلك فان للايقاع دوره فى فن التصوير بدوره ، وهو آمر لا يمكن أن تخطئه عين من تعمق فهم هذا الفن • ذلك لأن الفنان يجعل من اللوحة قطعة من حياته ، وينقل اليها نبض أحاسيسه ومشاعره • وصحيح أن الحركة تتخذ فى التصوير طابعا ساكنا متجمدا ، ثابتا فى الزمان ، ولكن هذه الحركة تكون لها صفة الحيوية الكامنة ، أعنى تلك الحيوية التى تنبثق ينابيعها أمام العين الفاحصة التى تندمج فى العمل الفنى ، ولا تكتفى بالتطلع والمشاهدة السلبية فحسب •

بل ان المرء ليستطيع القول بوجود عنصر زمانى معين فى التصوير : اذ أن النسب المكانية تكتسب قيمة زمانية حين تعمل بعض المساحات على اجتذاب العين مدة أطول من بعضها الآخر ، وبذلك يكون فى اللوحة نوع من الحركة الصامتة التى يتمثل فيها بدورها الايقاع •

على أن هذا ليس وجه الاتصال الوحيد بين الموسيقى والتصوير : فعلى الرغم من أن التصوير يبدو أبعد الفنون عن الموسيقى ، فان العلاقات الاكثر خفاء هى التى تكون فى كثير من الاحيان أوثق العلاقات • وفى استطاعة العلم أن يقدم الينا أدلة هامة على نوع الصلة التى تجمع بين الموسيقى والتصوير •

ان ادراكاتنا السمعية والبصرية ، أى الاصوات والألوان ، تنتج عن ذبذبات تتفاوت درجة ترددها • فالذبذبات الصوتية التى تصدم طبلة الأذن تتراوح بين ٣٢ و ٧٢٫٠٠٠ ذبذبة فى الثانية • وهذه الذبذبات ذاتها تؤثر فى شبكة العين ، وتنتج ألوانا تتغير ما بين الأحمر والقرمزى ، حين يصبح ترددها ما بين ٤٨٣ و ٧٠٨ « تريليون » • ومعنى ذلك أن هذين الفنيين يختلفان تبعا لتكويننا الفسيولوجى ، لا تبعا للمادة التى تكشف عنهما • وما الفارق بين الذبذبات السمعية والبصرية الا فارق فى الدرجة ، بحيث يستطيع الخيال أن يتصور كائنات لها قوة سمعية أكبر من قوتنا ، تستطيع أن « تسمع » اللوحات التصويرية ، وأخرى يمكنها أن « ترى » سيمفونياتنا !

ومن جهة أخرى فمن الممكن أن نتصور وجود نسب رياضية معينة ، بين درجات تردد الذبذبات التى تسبب الاصوات والألوان الملائمة لنا فى آن واحد ، وبذلك تكون هناك علاقة خفية بين الصوت واللون ، أو بين الموسيقى والتصوير • ومن هنا كانت تلك المحاولات المتعددة التى بذلها البعض لايجاد صلة بين الفنيين ، « كالأرغن اللونى» مثلا •

واذا كانت هذه المحاولات تنتمى ، فى معظم الاحيان الى مجال الخيال الجامح ، فان العلاقات بين الموسيقى والتصوير قد شغلت اهتمام كثير من الموسيقيين الذين

كانت تتراءى لهم ، في لحظات الوحي الموسيقى ، مناظر مرئية تؤدى بهم الى تأكيد التوازى بين التصوير والموسيقى • فكثير من موسيقيي القرنين السابع عشر والثامن عشر ، من الفرنسيين ، كانوا يؤلفون قطعا موسيقية عن صور لنساء ، ويسمونها بأسمائهن ، وفى رأى مؤلفى هذه القطع (مثل رامو وكوبران Rameau et Couperin) أن هذه القطع تصور قسمات الوجه ورشاقة الحركات عن طريق توزيع خاص للايقاعات والالحان • وفى العهد الرومانتيكى ظهر الاتجاه الى رسم « مناظر موسيقية » ، تطورت الى القصيد السيمفونى (مثل رسم صور موسيقية عن الوطن ، أو أحد أنهاره ، كالدانوب أو الفولتافا ، أو اقليم فيه مثل ايبريا ، الخ) وأخذ التوزيع الاوكسترالى يستخدم على نحو متزايد فى « تلوين » القطع الموسيقية حسب التعبير الشائع فى لغة الموسيقيين أنفسهم • وهنا نجد أن الكلمة التى أطلقها نيتشه على فاجنر ، والتى وصفه فيها بأنه « من حيث هو موسيقى ، ينبغى أن يدرج ضمن المصورين » ــ هذه الكلمة تصدق فى واقع الامر على عدد كبير من الموسيقيين ، مثل ليست ، وديبوسى ، وريمسكى كورساكوف ، وسترافنسكى ، وكثير غيرهم •

وفى مقابل الموسيقيين المصورين ، نجد عددا أكبر من المصورين الموسيقيين • فقد كان بعض المصورين يمارس الموسيقى أو الغناء ، مثل دافنشى ، وتانتوريه Tintoret كما أكد ميكلانجلو أن اللوحة الجيدة ينبغى أن تكون « موسيقى ولحنا » •

وقد لاحظ البعض وجود تواز بين الاتجاهات فى الموسيقى وبين تيارات التصوير فى عصور معينة ،فأكدوا أن هنـــاك موازاة بين تصـــوير فاتو Watteau وألحـــان كوبران ، أو بين جمـــاعة التكعيبية Cubism وجماعة الستة Les six ، أو بين سترافنسكى والسيريالية الخ ·· بل ان البعض قد أجرى مقارنات بين هـــاندل وجـوتو Gioto ، وبين بـــاخ وليوناردو دفنشى ، وبين بيتهوفن وميكلانجلو (وفى هذه الحالة الاخيرة ،أجرى البعض مقارنات تفصيلية بين سيمفونية بيتهوفن التاسعة وبين تصوير ميكلانجلو للكنيسة السستينية) ، وكذلك بين موتسارت ورافاييل ، ولاحظوا فى هذه الحالة الأخير أن هذين الفنانين قد توفيا فى نفس السن ، وبسبب نفس المرض ، وكانت لديهما نفس الفكرة عن الجمال فى ذاته ، المبنى على الاستمتاع برشاقة الخط أو النغمة ·

تلك ، على أية حال ، مقارنات قد لا تكون تفاصيلها ـ مهما بدت مقنعة ـ مقبولة لدى الجميع ، ولكنها تدل على وحدة عميقة فى المنبع الذى يستقى منه الفنان فى جميع الميادين ، ولا سيما الموسيقى والتصوير ، وحيه والهامه ·

الموسيقى والرقص :

على أن هناك فنا آخر ـ يمكن أن يعد من بين الفنون المكانية ـ يحتل فيه الايقاع الاهمية الاولى ، بل يعده البعض أقوى الفنون كلها ارتباطا بالايقاع ، وأعنى به الرقص ·

وكلنا نعرف تلك التسمية التى تطلق فى بلادنا على أنواع معينة من الرقص ، وأعنى بها تسمية «الرقص التوقيعى» كما نعرف أن أول وأبسط مبادىء تعلم الرقص هو الاحساس بالايقاع والتجاوب معه والانفعال به •

لقد كان الرقص مرتبطا بالموسيقى منذ أقدم العصور ، ولا يكاد يوجد حد فاصل بينهما فى التجارب الفنية لكثير من الجماعات البشرية التى تتسم حياتها بالبساطة • فدق الطبول أو التصفيق بالايدى ، فى الريف المصرى مثلا ، يندر أن يكون غاية فى ذاته ، بل هو فى كل الاحيان تقريبا وسيلة ايقاعية لتنظيم حركات الرقص • بل ان الارتباط بين الموسيقى والرقص كان فى بعض المجتمعات يتخذ مظهرا مقدسا ، اذ كان جزءا لا يتجزأ من صميم الشعائر الدينية التى تؤديها الشعوب البدائية تقربا الى الآلهة أو تمجيدا للطبيعة • وما زلنا حتى اليوم نرى الزنوج فى أمريكا يلجأون الى الرقص المصحوب بالموسيقى أو بالغناء تعبيرا عن مشاعرهم فى أكثر المواقف جدية وأبعدها عن السطحية أو الاتجاه الى الترفيه والتسلية : كما هى الحال فى المظاهرات التى تطالب بالحقوق المدنية، أو التى تحتج على التفرقة العنصرية أو على الفقر أو حرب فيتنام •

ونتيجة لهذا الارتباط الوثيق بين الرقص والموسيقى كان الأقرب الى الصواب أن نصفه بأنه فن مختلط مشترك يجمع بين التعاقب الزمانى والتشكيل المكانى • فهو لا يستطيع أن يوجد بدون الموسيقى ، التى تملك قوة

محركة لا تقاوم ، وتدفع الجسم ـ بفضل ايقاعها ـ الى تتبع مجراها والانقياد له • ولكن حركة الموسيقى بدورهـــا تستمد من الرقص الذى يضفى عليها حيويتها وقوامها • بل ان من الباحثين من يرون أن الرقص كان ، بالنسبة الى الموسيقى الغربية ، أحد عاملين كان لهما فى تطورها أكبر الأثر ، أما العامل الآخر فهو الكنيسة المسيحية • ومن الغـــريب ، والجدير بالذكر ، أن تأثير الرقص كان مضادا لتأثير العقيدة المسيحية : اذ أن الاول أعطى الموسيقى جسدا ، والثانية أعطتها روحا • ومن هنا كانت محاربة الكنيسة للرقص ، حتى فى داخل الموسيقى نفسهـــا ، ومحاولتها أن تجعل للموسيقى روحا مستقلة عن جسمها الايقاعى •

ومع ذلك لم تنجح جهود الكنيسة فى الفصل بين هذين الفنين اللذين يرتبطان فى أصـــل واحد مشترك ، ويعبران معا عن الشعور تعبيرا تلقائيا • بل ان الرقص قد ظهر ، حتى فى الاغانى الدينية الشعبية ذاتها ، منذ القرون الوسطى ، وأصبح بناء هذه الاغانى يتخذ فى كثير من الأحيان طابعا راقصا • وعن طريق تأثير البناء الراقص أمكن ايجاد توازن بين العاملين الحسى والروحى فى الموسيقى، وانعقد لواء النصر للاتجاه الى تأكيد أهمية الرقص فى فن الباليه ، الذى يمتزج فيه ايقاع الموسيقى بايقاع الجسم البشرى وبنزوعه الى التسامى بمادة البدن والتغلب على ثقل الجسم وجاذبية الارض •وظهر عدد من الموسيقيين الذين

خصصوا أحسن وأهم ما ألفوه من أعمال لموسيقى الباليه ابتداء من رامو Rameau حتى سترافنسكى Stravinsky

وفيما بين تلك التجارب البدائية الساذجة ، وذلك الفن الرفيع ، فن الباليه ، نجد الارتباط بين الرقص والموسيقى يتمثل بأوضح صورة فى دقات الارجل التى تصاحب بها الانغام ذات الايقاع المنتظم ، وفى تحركات الايدى وتمايل الجسم ، التى يعبر بها المستمع عن انسجامه بالموسيقى وتجاوبه معها • وربما كان الأهم من ذلك حركات قائد الاوركسترا التى هى فى شكلها الظاهر نوع من الرقص ، ولكنها فى باطنها موسيقى متحركة فى المكان ، وفى صميمها ايقاع ولحن وتوافق نغمى • انهـــا حركات جسمية ومادية ، ولكنها تهفو الى عالم روحى خالص ، ومن هنا كانت حلقة اتصال بين المادة والروح ، ومحاولة للتعبير عن الماهية الروحية لفن نقى مجرد ، عن طريق الجسم الملموس والمنظور • وهى أيضا حلقة اتصال بين الايقاع الزمنى والمكانى : اذ أن اشارات اليد والجسم تتم فى المكان ، وتشغل حيزا منه ، ولكنها فى الوقت ذاته تنظم مسرى الأنغام فى الزمان وتنفذ الى أعماق المعنى الباطن للموسـيقى الذى لا يتصل بعالم المكان والمادة من قريب ولا من بعيد •

* * *

وهكذا يتبين لنا من المقارنة السابقة مدى تعـدد جوانب الموسيقى وتنوع علاقاتها بالفنون الاخرى ، كمـا

يكشف عنه الايقاع في الموسيقى وفي سائر الفنون • انها تتفق مع التصوير في ايقاع صامت يميز هـــذا الاخير ، وتخضع لنفس قواعد البناء التي يخضع لها فن المعمار ، وتستعير من الرقص رشاقته وانتظام خطواته ، وتكتسب من جرس الشعرلحنا ، فضلا عن أنها تستلهم مواجـــد التصوف حينا ، وأحاسيس الجنس والجسد حينا آخر • انها ، بالاختصار ، تبدو محاولة كبرى لتحقيق الوحدة في الانسان ، وتصل في ذلك الى أعماق في النفس لايعرفها ولا يبلغها فن غيرها •

على أن هذه الروابط التي تجمع بين الموسيقىوسائر الفنون قد أصبحت ، في الموسيقى العالمية ، صفات باطنة تؤلف جزءا لا يتجزأ من طبيعة هذا الفن العظيم • أو هي بعبارة أخرى ، روابط داخلية وليست روابط خارجيـــة يستعير عن طريقها هذا الفن خصائص يفتقر اليهـــا من فنون غيره • وبهذا بلغت الموسيقى العالمية حدا من التعقد وتنوع الجوانب جعلها فنا مكتفيا بذاته الى حد بعيد • من أجـــل ذلك ، ونتيجة لما تقتضيه من جهد وانتباه من السامع ، كان من الصعب في نظر الكثيرين أن تتحد هذه الموسيقى المتكاملة المكتفية بذاتها مع أي فن آخر من أجل خلق وحدة حقيقية • فهناك كثيرون لا يرضون عن محاولات الادماج الحالية بين الموسيقى وبين فنون أخرى كالأوبرا والسينما والباليه • ذلك لأن الجانب البصري من العرض يشتت الذهن ويصرفه عن الموسيقى التي يستحيل أن تكون

مجرد أداة للترفيه (الا فى أنواع « كالأوبريت » الخفيفة مثلا ، حيث يستطيع المشاهد بسهولة ان يورع انتباهه بين المرئى والمسموع) وربما لم تكن لدينا القوة الروحية التى تساعدنا على ستيعاب نن قوامه نعبيرات متعددة وعميقة فى آن واحد ، بل ان من الجائز ألا يكون التآزر بين حواسنا كاملا الى الحد الذى يسمح بأن تستمتع الاذن والعين معا ، وبقدر متســـاو من العمق ، بالعرض الذى يجمع بين الموسيقى وبين التمثيل والغناء أو الرقص ٠

ومن هنا كان من حق المرء أن يتساءل (على المستوى النظرى على الأقل) : وما الداعى الى هذا التآزر ما دامت الموسيقى تبعث فينا متعة كاملة ؟ هل يستطيع أى فن آخر أن يضيف شيئا ، أو يزيد شيئا ، على التأثير الذى تحدثه سيمفونية كبيرة مثلا ؟ ألسنا نجد فيها عالما كاملايشتمل على كل عناصر المتعة الجمالية ، حتى العنصر التشكيلى ذاته ؟ وبعبارة أخرى ، فاذا كانت الدراما الاغريقية قد نجحت فى الجمع بين العناصر الفنية كلها فى مركب واحد ، فهل يحتاج العصر الحديث الى احيائها فى الوقت الذى تستطيع فيه الموسيقى وحدها أن توفق بين هذه العناصر؟ تلك مسألة كان للموسيقى الالمانى الكبير « ريشارد فاجنر» فيها رأى خاص ، ناقشناه فى كتاب آخر من هذه السلسلة: (« ريشــــارد فاجنر » ٠ المكتبة الثقافية ، رقم ١٣٤ ٠ ص ١٠٢ ــ ١١٧) ٠

الايقاع فى التاريخ ، وبين الشعوب :

اذا رجعنا فى الزمان الى المراحل القديمة للمدنية ، وجدنا الايقاع الموسيقى يرتبط بأصلين لكل منهما طبيعة تناقض طبيعة الآخر : فهو من جهة يرتبط بالشعائر والطقوس الدينية ، ويكون جزءا لا يتجزأ من مظاهر العبادة أو من الطقوس السحرية التى تحل محلها ، وهو من جهة أخرى يرتبط بأداء العمل الجسمى اليومى ، وبالحركات الجسمية التى يؤديها الناس أثناء قيامهم بمختلف الاعمال المادية • وهكذا يتضافر الاصل الروحى مع الاصل المادى فى تحديد منشأ الايقاع منذ أقدم العصور •

ولو تأملنا المجموعات الرئيسية التى تنقسم اليها البشرية ، لوجدنا أن نظرتها الى الايقاع ، ومكانة الايقاع بين فنونها ، تختلف الى حد بعيد : اذ يحتل الايقاع المكانة الاولى بين عناصر الموسيقى جميعا لدى الشعوب الزنجية • وفى الشعوب الشرقية تظل للايقاع مكانة كبرى ، ولكن اللحن melody يحتل مكانة مساوية له ،أما فى الشعوب الغربية فان أهمية الايقاع تتضاءل الى حد ما ، وتبرز أهمية اللحن ، بينما يضاف عنصر جديد هو التآلف الصوتى أو الهارمونية •

ففى الشعوب الزنجية تنتشر آلات الايقاع انتشارا كبيرا ، بل هى فى كثير من الاحيان تقوم وحدها بوظيفة الأداء الموسيقى المتكامل (فضلا عما يؤديه الايقاع فى حياة

الغابة من وظائف أخرى غير الوظيفة الموسيقية ، اذ يستخدم في التحذير والاتصال والاستنفار للقتال ، الخ) • وحتى اذا ظهر في هذه الموسيقى لحن فان الغرض منه يكون عادة تأكيد الايقاع واظهار مواضع القوة والضعف في دقاته • وربما ظهر اللحن من قلب الآلات الايقاعية ذاتها ، نتيجة لاختلاف خصائصها الصوتية ، من حيث ارتفاع الصوت أو انخفاضه ، وضيقه أو اتساعه •

ويتميز الايقاع الزنجي بتغلغل جذوره في الاصول العضوية والحيوية للانسان • فهو ليس ايقاعا عقليا أو لحنيا كايقاع الموسيقى الغربية • انه وثيق الصلة بالحركات الجسمية التي تؤدى في الطقوس وفي العمل وفي مختلف الوظائف الحيوية ، وفي أعمال الحرب والهجوم والدفاع • وكما يتأثر الايقاع بالحياة فانه يؤثر من جانبه في الحياة ، اذ أنه يثير استجابات جسمية قوية ، وقد يصل تأثيره الى حد النشوة التي ينسى فيها المرء فرديته ويندمج في الكل ، أو في الطبيعة ، اندماجا كاملا • فالايقاع الزنجي منبه للحواس ومثير للخيال ، وهو يجعل من الفرد مجرد عضو في جماعة تتملكها كلها النشوة المتدفقة • والحق أن المرء لن يكون مغاليا اذا قال ان الجنس الزنجي يمثل ، في عالمنا الحديث ، مستودعا للقوى الحيوية الاصيلة التي خبت جذوتها الى حد بعيد في بقية الاجناس ، وحسبنا على ذلك دليلان : امتيازهم في الموسيقى الايقاعية ، ولا سيما موسيقى الجاز ،

وتفوقهم المذهل فى الالعاب الرياضية التى تقتضى جهـــدا وطاقة جسمية جبارة • فاقتراب هــذا الجنس من المنابع الاصيلة للطبيعة يشهد بأنه لا يزال يختزن من طاقـــة الحياة قدرا كبيرا ، وبأنه أقرب الاجناس البشرية الى ذلك الينبوع المتدفق الذى يشارك به الانســان فى الطبيعة ، ويندمج فى مجراها النابض بالحياة •

ويمكن القول ان انتشار موسيقى الجاز فى كثير من المجتمعات الغربية الحديثة انما هو رد فعل على الابتعاد المفرط عن الاصول الحيوية ـ ذلك الابتعاد الذى حتمته حياة الانســان المدنية ، والبيئة الحضرية المصطنعة التى تسود المجتمعات المتقدمة فى التصنيع • فليس من قبيل المصادفات أن يكون الجاز أوسع انتشارا فى أمثال هذه البيئات • واذا كان التفسير الشائع لموسيقى الجاز هو أنها موسيقى سهلة ، سطحية ، خفيفة ، تصلح للعامل المرهق المكدود ليسرى بها عن نفسه فى وقت فراغه بعد يوم عمل شاق ، فان هذا ليس الا جزءا من التعليل الكامل : اذ أن هذه الموسيقى هى فى الوقت نفسه محاولة لتنبيه الحيوية والحس اللذين أصبحا خاملين فى انسان المجتمع الصناعى ، وهى رد فعل على المبالغة فى المعقولية المنظمة التى تباعد بين الانسان وبين تلك الجذور الضاربة فى أعمـــاق الحياة •

أما فى الشعوب الشرقية فان للحن ، الى جانب الايقاع ، دورا عظيم الأهمية • واذا كان من الصعب أن

نجمع بين الشعوب العربية والهندية والصينية واليابانية في وحدة واحدة ، ونصدر على موسيقاها حكما عاما ، فانا نستطيع مع ذلك أن نحكم بأن هذه الموسيقى ايقاعية ولحنية في أساسها ، وأنها لا تلجأ الى عنصر الهارمونيـــة الذى يكاد يكون وقفا على الموسيقى الغربية منذ أوائل العصر الحديث أو أواخر العصر الوسيط •

وفى كثير من هذه الشعوب الشرقية يرتبط الايقاع بالشعائر الدينية أوثق الارتباط ، كما هى الحال فى الهند وفى كثير من بلاد الشرق الاقصى ، على حين أنه يرتبط عند بعضها بالرقص ، كما هى الحال فى الشرق العربى •وعلى حين أن الحركات الجسمية المصاحبة للايقاع تتخذ فى الحالة الأولى مظهرا روحيا صوفيا ، فانها فى الحالة الثانية تتخذ مظهرا جسديا واضحا •

وأخيرا ، ففى الشعوب الغربية يزداد الايقاع خفاء وغموضا ، ويندمج اندماجا وثيقا بالكل المعقد الذى يكونه اللحن والهارمونية ، ومن هنا كان اصطباغه بطـــابع عقلانى يبعد به عن الحسية • ومع ذلك فان موسيقيى الغرب يحاولون ، كما قلنا ، أن يزيدوا من حيـــوية موسيقاهم باقتباس الايقاعات الزنجية ، وزيادة تنـــويع مقاماتها بالاقتراب من المقامات الشرقية ، حتى أصبح البحث عن التجديد غاية فى ذاتها عند كثير من الموسيقيين المعاصرين أو أشباه المعاصرين •

***

وفى وسعنا أن نتناول المسألة السابقة من زاوية أخرى ، هي زاوية الأهمية النسبية للايقاع بين بقية عناصر الموسيقى • ذلك لأن الايقاع يكون مع اللحن ، وكذلك مع الهارمونية فى الموسيقى الغربية ، وحدة لا تنفصم • واذا جاز لنا أن نمثل الايقاع من حيث هو حركة حيوية بالخط ذى البعد الواحد ، فان اللحن يمثل بالمسطح ذى البعدين، اذ أن المسافات الصوتية ، فى ارتفاعها وانخفاضها ، هى التى تحدد طبيعة اللحن ، ومن ثم كان اللحن يتحدد على أساس نغمة القرار من جهة ، والنغمة اللحنية التى تبتعد أو تقترب من نغمة القرار من جهة أخرى ، وبهذا المعنى نقول انه ذو بعدين • أما الهارمونية أو التآلف الصوتى فلها ثلاثة أبعاد ، لأنها تضيف الى اللحن عنصر العمق ، أى تزامن الاصوات المتآلفة وتناغمها فى الوقت الواحد • واذا كان اللحن الإيقاع يعتمد على القوة الحيوية الدينامية فى الانسان ، فان اللحن يعتمد على حساسيته النفسية، على حين أن التآلف والتوافق يحتاج ، بالاضافة الى العنصرين السابقين ، إلى تصور ذهنى للتناسب بين الأصوات • أى أن الايقاع أقرب العناصر الموسيقية الى الحيوية والجسمية والحياة العضوية ، والهارمونية أبعدها عنها ، وأقربها الى حياة الانسان الذهنية • الأول مرتبط أوثق الارتباط بالحركة المتوثبة ، بينما الثانى ـ مأخوذا على حدة ـ أقرب الى السكون • أما اللحن فهو فى كلا الحالين وسط بين هذا وذاك ، وهو على الدوام معتمد على حساسية الانسان ومشاعره الوجدانية •

وأخيرا ، فبوسعنا أن نقوم بالمقـــارنة السابقة من زاوية ثالثة ، فنقول ان الازمنة التى يكون للجسم الانسانى فيها قدره المعترف به هى تلك التى يزدهر فيها الايقاع . وحسبنا أن نشير فى هذا الصدد الى العصر اليونانى ، الذى كانت فنونه تقدس جسم الانسان وتصـــوره أبدع تصوير وتكتشف عناصر الجمال والتوافق فى تفاصيله وفى التناسق الذى يؤلفه . ففى هذا العصر كانللايقاع المكانة العليا فى الموسيقى ، بل يمكن القول ان الايقـاع كان هو الدعامة التى تقوم عليها وحدة الفنـــون ، من موسيقى ورقص ودراما ، فى العصر اليونانى .

ولكن ظهور المسيحية أدى الى فصم هذه الوحدة ، اذ أن المسيحية غلبت النفس على الجسم ، ورفضت الرقص الذى نظرت اليه على أنه فن جسمى ودنيوى ، كما قللت من قيمة الدراما بوجه عام ، وبذلك قضت على الوحـدة التى عرفتها الفنون فى العصور القديمة . وأدى انتشـــار القيم الدينية ، بعد ظهور المسيحية ، الى تغليب العنصر الاخلاقى على العنصر الجمالى ، وتأكيد المضمون على حساب الشكل ، والروح على حساب المادة .

ولكن الأمر الذى ينبغى أن نتنبه اليه هو أن فصم هذه الوحدة بين الفنون ، وتجاهل الايقاع المرتبط بالحياة وبالجسم ، كان له أثره العظيم فى انعاش الموسيقى :ذلك لأن الموسيقى كانت هى الفن الوحيد الذى استطاع أن يصمد لهذا التغيير الجديد فى القيم ، وفى النظرةالسائدة

الى الحياة والعالم • فهى فن يستطيع أن يعيش دون ان يتصل بالجسم اتصالا مباشرا ، لأن الجسم لا يشترك فى أدائه بصورة ملحوظة ، ولأن نتاجه النهائى ذو طبيعة غير جسمية ، وغير مرئية أو ملموسة ، فى أساسها • وهى فن لا يقدم ، فى بعض أنواعه على الأقل ، ايحاءات جسمية مباشرة • ومن هنا كانت الموسيقى وحدها ، من بين الفنون الايقاعية جميعا ، هى التى استطاعت أن تظل باقية فى تصنيفات العصور الوسطى للفنون : اذ نجدها واحدة من « الرباع quadrivium » ، مع الحساب والهندسة والفلك ، أى ضمن علوم الاستدلال الخالص • وكان من رأى القديس توما الأكوينى أنها « تحتل المرتبة الأولى بين الفنون الحرة السبعة ، وأنها أرفع العلوم الانسانية • »

ولقد وجدت المسيحية فى الموسيقى وسيلة للتأثير فى النفس مباشرة ، دون تصوير مادى ، فأخذت تعمل ببطء على أن تجعل منها فنا مستقلا عن الشعر والرقص ، قادرا على أن ينفذ الى مجالات لا تنتمى الى العالم المحسوس ولا تعبر عنها كلمات اللغة اليومية • وفى نهاية الامر أدخلت المسيحية الموسيقى فى شعائرها وطقوسها ، وبذلك اكتشفت أسمى دلالاتها ، التى هى دلالة روحية فى أساسها • فالموسيقى تصل مباشرة الى القلب ، وأنغامها تبدو كما لو كانت تهبط من السماء ، وتنفذ الى أعماق النفس البشرية ، وليس أدل على استعانة المسيحية بها فى تحقيق أغراضها الخاصة ، من أن أحد البابوات ،

وهو القديس جريجورى ، قد خلد اسمه فى التاريخ بأن أعطى اسمه لأحد أنواع الغناء الشعائرى ·

وفى القرن الثالث عشر وقع أهم حدث فى تاريخ الموسيقى الغربية ، وهو ادخال الهارمونية ، التى أضفت على الموسيقى بعدا جديدا لم تعرفه فى الازمان السابقة ، أو فى غير الحضارة الغربية من الحضارات · والواقع أن التناسب كان عكسيا ، فى الفترة التى نتحدث عنها ، بين الاهتمام بالايقاع والاهتمام بالهـــــارمونية · فقد ربطت الكنيسة ، كما رأينا ، بين الايقاع وبين الجسد والحيوية الحسية (ولم تكن فى ذلك مخطئة كل الخطأ) ، واتجهت فى مقابل ذلك الى تأكيد العالم الباطن ، وعنصر العمق فى الانسان · وهكذا يبدو أن روحانية الكنيسة مسئولة الى حد بعيد عن اكتساب الموسيقى الغربية طابعها الهارمونى المعروف ·

وازداد هذا الاتجاه وضوحا فى العصور الحديثـة ، التى أضيف فيها الاهتمام بالعقل الى الاهتمام بالروح ، والتى كون الانسان لنفسه فيها بيئة أغلبها صناعى · يبتعد بها عن منابع الطبيعة الاصلية ، وكان لذلك أثره فى الاقلال من ظهور الايقاع، وزيادة الهارمونية عمقا وتعقيدا · واذا كانت بعض ألوان الموسيقى الحديثة تعود الى تأكيد الايقاع ، فما ذلك ــ كما قلنا ــ الا محاولة من الانسان الغربى للتخلص من ذهنيته المفرطة ، وللرجوع ــ فى لحظات قصار ــ الى تلك المنابع الاولى التى كادت حضارة الآنسان الحديث أن تنساها ·

ولا يعنى عدم ظهور الايقاع فى هذه الموسيقى الحديثة أنه أصبح فيها عنصرا ضئيل الشأن ، بل انه قد تحول فيها الى « ايقاع مضمر » — ان جاز التعبير — بعد أن كان ظاهرا ، صريحا بل صارخا فى بعض الاحيان • فما زال الايقاع ينظم حركة الموسيقى خلال الزمان ، وما زال هو والهارمونية يكونان جسد الموسيقى وروحها ، أو عنصر الحركة وعنصر السكون فيها ، ومن خلال التآلف بين هذين العنصرين ، الاستاتيكى والديناميكى ، المادى والروحى ، تتقدم الموسيقى الغربية الحديثة وتغزو ميدانا بعد ميدان ، وتكشف عن أعماق مجهولة فى نفس الانسان •

***

بالايقاع اذن تربطنا الموسيقى بالمنابع العميقة للحياة ، وفى هذه الحقيقة ربما كان يكمن سر ذلك التأثير الذى تمارسه الموسيقى فى نفوسنا ، بل فى أجسامنا بدورها • أليس من الجائز أن يكون ايقاع الموسيقى حلقة اتصال بيننا وبين ذلك الايقاع الكامن فى أعماق الطبيعة والكون ؟ أليس ذلك النبض الذى يسرى فى أرواحنا وأبداننا بفضل الايقاع الموسيقى ، انعكاسا لنبض الحياة ذاتها فى داخلنا ؟ تلك على أية حال أسئلة يكفى أن يطرحها

المرء دون أن يحاول تقديم اجابة قاطعة عنها ، لأن الاصول الحيوية للفن ما زالت بعيدة عن متنـــــاول البحث العلمى الدقيق • وعلى أية حال فحسبنا أن نكون قد أكدناالارتباط الوثيق بين الايقاع فى الموسيقى وايقاع الحياة ، وقدمنا لمحة عن ذلك النبض الخفى الذى يسرى فى الكائن الحى فيحركه ويبعث فيه قوة متجـــددة ، ويسرى فى النفس البشرية فتستجيب له بكل ملكاتها ، وتتخذ استجابتهـــا شكل مجموعة رائعة من نواتج الروح ، ربما كانت أسمى ما استطاع به الانسان أن يحقق لنفسه مكانة ترتفع بـــه فوق سائر الكائنات •

* * *

علم الآثار الموسيقية (*)

يشاء سوء حظ الموسيقى أن تكون أكثر الفنون تعرضا للنسيان والاندثار . ذلك لأن كل حضارة سابقة تترك من بعدها آثارا مادية ملموسة تتيح للعلماء دراستها وتحليلها واعادة تصور نمط الحياة السائدة فيها ، أما الموسيقى التى كانت تعزف وتسمع فى الحضارات الغابرة فانها تظل صامتة الى الأبد . وهكذا يستطيع عالم الآثار أن يهتدى الى أدوات مصنوعة أو تماثيل منحوتة ، أومبان أو رسوم يسترشد بها فى فهمه للتاريخ العام ، ولتاريخ فنون كالنحت والتصوير والعمارة ، أما عالم الآثار الموسيقية فلا يجد الا الصمت المطبق . وأقصى ما يستطيع أن يعثر عليه ، آلة موسيقية أثرية ، قد تكون محطمة وفى حالة لا تصلح للاستعمال ، فيقف أمام الآلة الخرساء عاجزا عن بعث النطق والحياة فيها . أما الوثائق المكتوبة فلا تفيد فى هذا المجال كثيرا : ذلك لأنك لو وصفت قطعة موسيقية بألوف الصفحات من اللغة الكلامية ، فلن

(*) «الثقافة» ، العدد ٦٩ ، ٦/١٩٦٥ .

ويستطيع القرن العشرون أن يفخر بأن موسـيقاه ستظل محفوظة الى الأبد ، بفضل أساليب التسجيل التى ظهرت بدايتها الأولى مع مطلع هـذا القرن • كذلك فان موسيقى القرن التاسع عشر لا تزال حية فى أذهاننا لقرب العهد بها • ويصـدق هـذا الحكم ، الى حد بعيد ، على موسيقى القرن الثامن عشر وربما السابع عشر أيضـا ، وان تكن بعض قواعد الأداء الموسيقى لأعمال هذين القرنين تحتاج الى دراسات خاصة • فاذا ما رجعنا الى الوراء أبعد من ذلك ، أى الى عصر النهضة ، والعصور الوسـطى ، واليونان القديمة ، والحضارة المصرية والهندية والصينية القديمة ، وجدنا أنفسنا فى مجال مجهول لا يقودنا فيـه الا عالم الآثار الموسيقية • ومع ذلك ، فان طموح العلماء فى هذا الميدان قد امتد ، فى الآونة الأخيرة ، لا الى جمـع الوثائق الخاصة بالموسيقى فى الحضارات الغابرة فحسب، بل الى محاولة بعث هذه الموسيقى حية من جديد ، واعادة الحياة الى الأصـوات التى اعتقد الجميع انها أصـبحت خرساء الى الأبد •

وهكذا فان علم الآثار الموسيقية ، بعد أن كان علما صامتا لا يكاد يتصل بالموسيقى ذاتها فى شىء ، أصـبح يشـتمل على عنصر الأداء والاسـتماع الى جانب عنصر الدراسة النظرية الخالصة • وفى سبيل تحقيق هـذا

الهدف يلجأ العلماء الى أى أثر أو أى دليل يجدونه مفيدا ٠
ولكن لما كان وصف الأصوات الموسيقية بالكلمات اللغوية من أصعب الامور ، فانهم عادة يفضلون الأدوات الموسيقية المصنوعة على الوثائق المكتوبة ، كلما كان هناك تعارض بين شهادتيهما ٠

ومن الطبيعي أن صعوبة الأهتداء الى الموسيقى الحقيقية كما كانت تعزف في عصور غابرة تزداد كلما كانت هذه العصور أوغل في القدم ٠ ولكن مما يخفف قليلا من هذه الصعوبة ، أن الموسيقي القديمة كانت عادة أقل تعقيدا من الموسيقي الحديثة (وقلة التعقيد لا تعني السطحية بالضرورة ، اذ أن كثيرا من المؤرخين يعتقدون أن بعض أنواع الموسيقى القديمة كانت عميقة الى حد بعيد)٠ كذلك كانت الموسيقى القديمة أشد تمسكا بالتقاليد ، وهذا يعني ان الأساليب الموسيقية لم تكن تتغير الا ببطء وبطريقة متدرجة ، على عكس ما نشاهده في حالةالموسيقى الحديثة من تغيرات ثورية متلاحقة ٠ ومن العوامل الأخرى التي تساعد عالم الآثار الموسيقية في مهمته ، أن الموسيقى هي الفن الوحيد الذي كان في معظم مراحل تاريخه علما وفنا في آن واحد ٠ فقوانين الرياضيات كانت في أحيان كثيرة أساسا للفن الموسيقي ، كما أن القواعد الفيزيائية لعلم الصوت كانت ملازمة للموسيقى على الدوام ٠ ونتيجة لهذه العوامل كلها ، فان البحث في موسيقى القدماء ، على الرغم من كل ما يكتنفه من المصاعب وما يقتضيه من

الجرأة ، ليس بحثا عقيما أو ميئوسا منه بأية حال •

والخطوة الأولى فى منهج علم الآثار الموسيقية ، هى عادة تحديد المبادىء الصوتية لموسيقى الفترة موضوع البحث. والدليل الأول الذى يستخدم فى تحديد هذه المبادىء ، هو الآلات الموسيقية التى يكشف عنها التنقيب • فان كانت هذه الآلات فى حالة تسمح بالعزف عليها ، قيست الأصوات والمسافات التى يمكن استخلاصها منها • أما اذا كانت محطمة أو مهشمة ، فان عالم الآثار الموسيقية يصنع آلات مطابقة لها ، ويحاول أن يجرى عليها تجاربه لكى يستخلص خصائصها الصوتية • وهناك وثائق تاريخية ترجع الى عهود معينة ، تكشف عن النسب أو المبادىء المستخدمة فى السلالم الموسيقية الشائعة فى تلك العهود • وقد توجد فى عهود أخرى وثائق عن كيفية ضبط آلة موسيقية وترية ، فيتيح لنا ذلك ادراك حدود هذه الآلة وامكانياتها الصوتية •

وبعد تحديد المادة الصوتية لفترة معينة من تاريخ الموسيقى بقدر معقول من الدقة ، ينتقل العالم الى البحث عن أمثلة فعلية للموسيقى التى كانت تؤلف فى هذه الفترة • وتصبح مهمته فى هذا الصدد هينة الى حد بعيد لو أمكنه العثور على وثائق تتضمن أى نوع من التدوين الموسيقى ، حتى لو كان ذلك التدوين من نوع غير مألوف يتعين عليه أن يفك طلاسمه • وبعد الوصول الى هذه الأمثلة أو النماذج وتطبيقها على النظام الصوتى الذى سبق

كشفه ، تعزف بسرعات معقولة على آلات حديثة أو آلات قديمة أعيد ترميمها ، وبهذه الطريقة نحصل على صورة يعتمد عليها للحن موسيقى ينتمى الى عهد تاريخى قديم •

على أن بعض الحضـــارات القديمة لم تبتدع نظاما للتدوين الموسيقى ، أو لم يعثر على أنموذج لطريقتها فى التدوين حتى الآن • ويظهر ذلك بوجه خاص فى الحضارات التى يقوم التراث الموسيقى لديها على الارتجال وتنتقل فيها الألحان بطريقة سماعية فحسب ، لا بالكتابة على طريقــة الغربيين • ولدينا فى بلادنا مثال واضح لذلك فى الموسيقى الشعبية الريفية ، بل فى موسيقى المحترفين ذاتهم ، الذين لم يعــرفوا التدوين الا منذ عهـــد قريب • ولا شك أن الرجوع الى فترات تاريخية قديمة ، لادراك طبيعة الألحان التى كانت تشيع فيها ، يغدو فى هذه الحالة أمرا عظيم الصعوبة ، لا سيما اذا كان التراث السماعى قد انقطع • وكل ما يمكن عمله فى هذه الحالة هو الاسترشاد بنصوص الأغنيات الشعبية ودراسة ايقاعاتها وأوزانها ، من أجـل استخدامها أداة للوصول الى بعض النتائج التقريبية عن والموســـيقى التى كانت تلحن بها هـــذه الأغنيات • أما اذا وجد تراث شعبى باق من العصور القديمة ، أو كان من الممكن تتبع التراث الحالى الى أصول سابقة فى الماضى ، فان مهمة المؤرخ الموسيقى تغدو فى هـــذه الحالة أيسر بكثير •

ولقد استخدم بعض علماء الآثار الموسيقية منهجهم هذا

فى حل كثير من المشكلات المتعلقة بالموسيقى الأوروبية فى العصر الوسيط وعصر النهضة • وكان هؤلاء العلماء يجوبون المتاحف الأوربية بحثا عن صور تمثل موسيقيين قدماء أو آلات موسيقية قديمة ، فاذا وجدوا احدى هذه الصور ، قاموا بأقيسة دقيقة للآلات المصورة ، واتخذوا هذه الأقيسة مادة لأبحاثهم التالية • ولاشك أن بعض الصور لم تكن دقيقة ، لأن الرسامين قد يهملون أحيانا التفاصيل المتعلقة بفن غريب عنهم كالموسيقى • ولكن ثبت فى أحيان كثيرة أن الرسام كان دقيقا الى أبعد حد ، حتى فى رسم التفاصيل البسيطة ، حتى أن المدونات الموسيقية فى بعض الصور كانت تمثل أغنيات شعبية شاعت فى وقتها بالفعل ، ولم تغفل الصورة أى جزء من تفاصيل التدوين • كذلك بلغت صور الآلات الموسيقية من الدقة فى التفاصيل ما أتاح لعلماء الآثار الموسيقية تكوين فكرة لا بأس بها عن نطاق هذه الآلات وطريقة عزفها •

ومن النماذج الأخرى لتطبيق مناهج علم الآثار الموسيقية فى بعث الموسيقى القديمة من صمتها الطويل ، ما قام به العالم « فريتزكوتنر » منذ سنوات قليلة من أجل تحديد طبيعة الألحان التى كانت تعزف بالفعل فى العصر اليونانى القديم • ذلك لأن كثيرا من الكتب العلمية التى خلفها اليونانيون القدماء كانت تصف السلالم الموسيقية المتعددة التى ابتكرها الموسيقيون فى ذلك العصر ، ولاسيما فيما بين القرن الخامس والقرن الأول قبل الميلاد • وما

زالت مؤلفات « أرخوطاس » و « أرسطوكسينوس » و « ديوديموس » تقوم دليلا على وجود هذا النوع من العلم النظرى الموسيقى عند اليونانيين • ولقد كان الباحثون المحدثون ، حتى عهد قريب ، يناقشون هذه الموضوعات على أسس نظرية خالصة ، ولكن لم يحاول أحد منهم أن يعيد احياء الأصوات الفعلية التى نحصل عليها من هذه السلالم القديمة ، حتى جاء « كوتنر » وضبط آلات حديثة تبعا للمبادىء الرياضية التى حددتها المراجع القديمة ، ثم تناول المدونات القليلة التى بقيت لدينا من العهد اليونانى القديم ، وعزفها على هذه الآلات •

وكانت النتيجة التى أدهشت « كوتنر » هى أن الموسيقى الناتجة شرقية بكل معانى الكلمة ، أى أنها تنتمى الى النمط السائد فى الشرق الأوسط والأجزاء الغربية من قارة آسيا • ومما ساعد على تأييد هذه النتيجة ، أن عددا كبيرا من الموسيقيين والعلماء اليونانيين كانوا يعيشون فى مدن تقع على سواحل آسيا الصغرى • كذلك كانت هذه النتيجة متمشية مع نتائج سبق أن توصل اليها العلماء بشأن فنون وعلوم أخرى ، كان اليونانيون فيها مدينين بقدر غير قليل من كشوفهم للمصادر الشرقية القديمة ، ولكن لم يكن فى وسع العلماء حتى الوقت الذى نتحدث عنه ، أن يثبتوا هذه الحقيقة فى ميدان الموسيقى بدورها ، نظرا الى خمود صوتها ، والى ما بدا من تشابه ظاهرى بين النظريات اليونانية وبين

بعض التطورات اللاحقة فى الأسس النظرية للموسيقى الأوروبية • وهكذا انتهى « كوتنر » الى تأكيد هذه الحقيقة الهامة ، وهى أن الموسيقى اليونانية بدورها قد خضعت خضوعا واضحا لمؤثرات قوية امتدت من غربى آسيا والشرق الأوسط الى كل الأقاليم اليونانية •

وباتباع نفس هذا المنهج اتضح للعالم نفسه أن الصينيين القدماء قد عرفوا السلم « الفيثاغورى » معرفة كاملة منذ القرن السادس قبل الميلاد • وكان الاعتقاد الشائع بين العلماء هو أن هذا السلم قد انتقل مع الجيوش اليونانية الغازية فى فتوحاتها التى توغلت شرقا فى عهد الاسكندر الأكبر • ولكن هذا الاعتقاد لو كان صحيحا لما انتقلت تلك المعرفة الموسيقية الا فى أواخر القرن الرابع أو فى القرن الثالث قبل الميلاد ، على حين أن الكشف أثبت أنها انتقلت الى الصين قبل عهد الغزو اليونانى لآسيا بكثير ، بل قبل ظهور المدرسة الفيثاغورية ذاتها فى اليونان • وكان الاستنتاج الذى انتهى اليه ، بناء على هذا الكشف ، هو أن هذا النوع من السلالم الموسيقية قد ظهر أولا فى احدى مناطق الشرق الأوسط ، يرجح أنها منطقة ما بين النهرين ، ومنها انتقل شرقا الى الصين وغربا الى اليونان •

ولكن لعل أعظم علماء الآثار الموسيقية على الاطلاق هو العالم الألمانى « هانز هيكمان » ، الذى تلقى تعليمه

فى ألمانيا ، وعاش فى مصر قرابة ثلاثة وعشرين عاما ، وشغل لعدة سنوات منصب رئيس القسم الموسيقى فى المتحف المصرى بالقاهرة • وقد تخصص « هيكمان » فى الآثار الموسيقية المصرية القديمة ، وشارك فى القيام بمجموعة كبيرة من الحفريات والرحلات التنقيبية • والواقع أنه كان يجمع بين صفات متعددة تجعل منه أنموذجا مثاليا لعالم الآثار : فقد كان مؤرخا ، وعالما فى اللغويات ، وباحثا أثريا ، وخبيرا فى الموسيقى ، ودارسا لعلم الاجتماع ، وحجة فى العلوم المصرية القديمة • وكانت أعظم كشوفه هى الاهتداء الى طريقة تقريبية لفك رموز التدوين فى الموسيقى المصرية القديمة ، وجمع عدد لا حصر له من الآلات القديمة التى ترجع الى عهود أسرات متعددة ، وكان بعض هذه الآلات فى حالة جيدة ، وبعضها الآخر مهشما • وقد استطاع صنع نماذج مطابقة للآلات المهشمة، حتى أصبحت توجد اليوم ـ بفضل كشوفه وأبحاثه ـ مجموعة كبيرة من الآلات القديمة ، المحفوظة والمصنوعة ، منها القيثارات ذات الأحجام المختلفة ، والأبواق وأنواع المزامير والآلات الوترية والايقاعية • وقد استمعنا منذ سنوات طويلة ، الى اذاعة لأصوات بعض هذه الآلات ، قدمها الأستاذ هيكمان من محطة الاذاعة المصرية ، وأعاد فيها احياء أصوات منبعثة من ماض سحيق للبشرية • غير أن طموح هذا العالم الجليل يستهدف اليوم غايات أعظم من هذه بكثير : هى العمل على تقديم تسجيل حى لموسيقى

فرعونية كانت تعزف بالفعل فى ذلك العهد الغابر ·

ومن أهم كشوف هيكمان ، الاهتداء الى طريقة عزف بحوث هيكمان ، التوصل الى احياء الموسيقى والأغانى الكنسية القبطية القديمة ، وهى أول موسيقى كنسية مسيحية عرفها العالم ، فيها تمتزج عناصر مصرية قديمة ، وأخرى شرقية وعبرية · وقد يلقى هذا الكشف ضوءا على الأشكال الأولى للأنشودة الجريجورية كما عرفتها أوربا فى العصور الوسطى ·

ومن الأهداف التى ينتظر تحقيقها أيضا بفضل الآلات القديمة · وقد توصل الى ذلك عن طريق دراسة مئات من الرسوم والنقوش الحائطية القديمة التى تصور موسيقيين وراقصين ، كما قام بتفسير عدد هائل من الوثائق · وفضلا عن ذلك فقد أجرى دراسات مقارنة بين الآلات ، كانت تساعد على تصحيح تفسيراته واستنتاجاته: اذ أن المقارنة بين ثقوب المزامير وأشكال القيثارات ومواضع « العفق » فى العود قدمت اليه شواهد قيمة عن طبيعة السلالم الموسيقية وطريقة العزف على الآلات ·

ومن المؤكد أن الأخطاء فى هذا الميدان الشاق ممكنة على الدوام ، وكثيرا ما وصل علماء الآثار الموسيقية المحدثون الى استنتاجات أثبتت الكشوف التالية خطأها · ومن هنا كان الصبر وتحمل الخطأ من أهم الصفات اللازمة للعالم فى هذا الميدان : اذ أن من ينفد صبره عند ارتكاب خطأ جسيم لا يصلح لهذا النوع من البحث أصلا · فليس

هذا هو الميدان الذى يتوقع فيه العالم أن يكون معصوما من الخطأ ، مهما كان مقدار جلده واخلاصه في البحث ، اذ أن الخيال والحدس يلعب دورا غير قليـــل فى ميدان علم الآثار الموسيقية ٠

ومع ذلك فان التقدم فى هذا العلم يزداد عاما بعد عام ، ومناهجه تزداد دقة بالتدريج ٠ ومن المؤكد أن احراز نجاح فى هذا الميدان كفيل بأن يلقى مزيدا من الضوء على ميادين أخرى للمعرفة البشرية ، اذ أن الدور الذى كانت الموسيقى تلعبه في كل المجتمعات القديمة كان دورا عظيم الاهمية ٠ اننا اليوم ننظر الى هذا الفن على أنه شيء عارض فى حياتنا ، يقدم الينا وسيلة سارة لقضاء الوقت وللترفيه عن النفس ـ أو هكذا ينظر اليه على الأقل معظم الناس ٠ أما فى الحضارات القديمة فقد كانت الموسيقى شيئا أهم بكثير ، شـــيئا مرتبطا بمعان فلسـفية ودينية وصوفية عميقة ٠ ولا بد أن يؤدى الكشف الدقيـــق لموسيقى أية حضارة قديمة الى القاء ضوء ساطع على عقـــائدها الدينية ونظمها السياسية ومذاهبها الفلســفية والكونية ومعارفها العلمية ٠ لقد كان لدى القدماء من الوقت والفراغ ما يتيح لهم اعمال فكرهم فى عالم الصـــوت ، واستخلاص نتائج عظيمة الاهمية منه ، تفيدهم فى شتى نواحى حياتهم ٠ ومن هنا فان علم الآثار الموسيقية يؤدى للدراسة الحضارية خدمة لا تقدر ، حين يلقى ضوءا على الحياة الموسيقية للشـــعوب الغابرة ، فيعيد بذلك احياء عنصر أساسى فى حضارات هذه الشعوب ٠

خواطر حول الموسيقى الشعبية (*)

كان من الشائع ، وقتا ما ، أن تقسم الموسيقى فئتين : فئة للعامة وفئة للخاصة . وموسيقى العامة هي تلك الألحان الخفيفة ، الراقصة في الغالب ، التى تستطيع الجماهير الغفيرة من الناس تذوقها وترديدها دون عناء ، وتجد في ذلك لذة تخفف عنها عناء العمل اليومى الشاق . انها موسيقى جسم مكدود وذهن متعب ، لا تقتضى من السامع جهدا ، بل هى على العكس من ذلك قد تكون له معينا على بذل المزيد من الجهد . أما موسيقى الخاصة فان النفس لا تدرك مافيها من انسجام وتوافق الا بعد أن تكون قد تدربت على بذل نوع من الجهد الذهنى يتيح لها أن تتتبع الخيوط المختلفة للحن ، والمسارات غير المتوقعة للايقاع ، وتجمع ذلك كله في وحدة متآلفة . فهى اذن موسيقى تعتمد أول ماتعتمد على قدر من التركيز الذهنى لا يتوفر الا لقلة من البشر ، تسمح لهم ظروف حياتهم بأن ينعموا بهذا الترف ، تماما كما كان التفكير الفلسفى وقتا ما ترفا لا يملك الاستمتاع به الا القليلون .

كان ذلك تقسيما شائعا فى وقت من الأوقات ، وكان

(*) الفكر المعاصر ، عدد ٦٥ ، يوليو ١٩٧٠ .

من الطبيعى أن يرتبط هذا التقسيم بنـــوع من التمييز الطبقي ، قد يكون أحيـانا قائما على أســاس اجتماعى واقتصادى ، ولكنه فى الأغلب قائم على أســاس ثقافى • فالعامة والخاصـة يناظرون الطبقات الفقيرة والطبقـات الغنية أو الارستقراطية فى بعض المجتمعات ، ولكنهم فى معظم الأحيان يناظرون ـ فى مجـــال الموسيقى ـ الجهلاء والمثقفين ، أو السطحيين والمتعمقين • وبعبارة أخرى فان اهتمامات محدودى الثقافة من الناس لا تتعدى المستويات السـطحية الظاهرة للفن الموسيقى ، على حين أن المثقفين الحقيقيين يغوصون فى أعماق هذا الفن ليستخلصوا منه دررا لا تتكشف الا للواصلين •

على أن عصرنا الحديث ، فى ميله الشديد الى تعقيد كل ماهو بسيط ، قد أدخل تغييرات شـــاملة على هذا التقسيم المبسط ، كان من شـــأنها أن أصبحت الصورة معقدة غاية التعقيد : فقد دارت الأيام ، واذا بنا نجد أولئك الذين اعتـــدنا أن نســميهم بالخاصـــة أو المثقفين أو أرستقراطيى الفكر ، يهتمون كل الاهتمام بألوان الموسيقى التى يرددها العـــامة ، ويجعلونهـا موضوعا للدراســة والتحليل ، بل ان منهم من أصبح يرى فيها خلاصا من الأزمة الفنية التى انتهت اليها موسيقى الخاصة ذاتها ، ووسيلة بعث حياة جديدة ودماء حارة فتية فى جسدها الذى دب فيه الاعتلال والوهن • وبعد دورة الأيام هذه أصبحنا نجد كبار المشتغلين بالموسيقى ـ نظريا وعلميا ـ

يبدون اهتماما زائدا بايقاع دقات الطبول عند قبيلة مجهولة فى قلب غابات أفريقيا ، أو بلحن بدائى متوارث من مئات السنين ، يردده سكان جزيرة نائية فى المحيط الهادى ، ويحسون بفرحة من عثر على كنز ثمين حين يسمعون اغنية ساذجه يرددها الفلاحــون الفقراء فى مجاهل الهند ٠ واصبح المثقف الذى كان يحتقر الموسيقى الراقصة بكل أنواعها ، يستمع بشغف شديد الى أنغام « الجاز » ، ويكون النوادى التى تضم عشاق هذا اللون ، بل ويعد الاستماع اليه — وياللعجب ! — علامة من علامات اتساع الأفق ورحابة الذهن والترفع عن روح الحذلقة والكبر والغرور ٠

انها اذن دورة كاملة قام بها تفكير الانســـان منذ اللحظة التى كان يقسم فيها الموسيقى ، ببساطة ، الى فئة للخاصة وفئة للعامة ، حتى اللحظة التى أصبح فيها الخاصة يحرصون على اثبـــات خصوصيتهم بابداء أكبر قدر من الاهتمام والعناية بموسيقى العامة ٠ ولاجدال فى أن من أوضح مظاهر هذا التغيير الجذرى فى نظرة المثقف الحديث الى الفن الموسيقى ، تلك النهضة الشاملة التى أصابت الموسيقى الشعبية ، والتى حولت هذا اللون من فن سوقى لا يعبأ به الا عامة الناس ، الى فن رفيع يشغل أكبر قدر من اهتمـــام المثقفين والمتذوقين والدارسين ، ويرى فيه الكثيرون أساسا لكل تطور مثمر فى مستقبل الموسيقى ٠

***

هذا التغير الاساسى الذى أدى الى رد اعتبار الموسيقى الشعبية يمكن ارجاعه الى جذور حضارية متعددة ، أسهمت كلها فى هدم النظرة الارستقراطية الى الفن الموسيقى ، وفى ربط هذا الفن على نحو أوثق بالحياة الفعليه للناس ، بعد أن ظل طويلا وسيلة تستخدمها الطبقات الاجتماعية المترفة فى الترويح عن نفسها ، ولا يوجد لها خارج نطاق هذه الطبقات مجال ٠

أول هذه الجذور الحضارية هى فكرة القومية ٠ ومن الواجب منذ البداية أن نوضح أن الموسيقى القومية لا يتعين بالضرورة أن تكون موسيقى شعبية ، وأن الفنان الذى يكتب موسيقاه بدافع القومية لا يستمد وحيه من الألحان الشعبية حتما ٠ فقضية القومية فى الموسيقى ليست هى ذاتها قضية الشعبية ، ومع ذلك فان مؤرخى الموسيقى لاحظوا ارتباطا وثيقا بين ظهور الطابع الشعبى فى الموسيقى ، أو على الأصح التنبيه الى هذا الطابع والاهتمام به ، وبين انتشار فكرة القومية ٠ ففى العالم الغربى كان القرن التاسع عشر عهد ازدهار القوميات ، وكان فى الوقت ذاته عهد الاهتمام بالموسيقى الشعبية والرجوع الى الألحان الأصيلة النابعة من وجدان الشعب ، واتخاذها أساسا تبنى عليه أعمال موسيقية شامخة ٠ ولقد كان الارتباط بين الظاهرتين طبيعيا : اذ أن الاهتمام بالقومية ، على المستوى السياسى والاجتماعى والحضارى ، لابد أن يصحبه اهتمام بروح الأمة كما يتجلى فى ألحانها المنبثقة عنها

تلقائيا ، كما أن السعي الى تحقيق الأهداف القومية لابد أن يستعين – ضمن وسائله المتعددة – بالقوة الروحية التى تثيرها فى أفراد الأمة تلك الألحان التى ظلت تجمع بينهم ، وتدعم وحدتهم المعنوية ، أجيالا طويلة . وربما ذهب بعض المفكرين الى أن الروح القومية ترجع الى عهد أقدم من القرن التاسع عشر بكثير ، اذ أنها – فى أوربا الغربية مثلا – ترتد الى ذلك العصر الذى انتشرت فيه لغات قومية مستقلة عن اللغة اللاتينية (التى كانت شاملة من قبل) ، أعنى العصر الذى كتبت فيه مؤلفات أدبية تعبر عن روح كل شعب على حدة . وهؤلاء يرون أن العناصر الشعبية فى الموسيقى كانت موجودة – ربما بصورة غير واضحة كل الوضوح – منذ عهد النهضة الأوربية فى القرن السادس عشر ، أى طوال الفترة التى كان يشيع الاعتقاد بأنها فترة « عالمية » تتخطى حدود البلدان الخاصة ولا تخاطب شعبا دون غيره . وقد يكون لهذا الرأى نصيب من الصحة ، ولكن الأمر المؤكد هو أن التنبه الى هذه العناصر الشعبية فى الموسيقى ، وفهم دلالتها ، واستغلالها استغلالا واعيا ، كل ذلك لم يحدث على نطاق واسع الا فى نفس الفترة التى أخذت فيها القوميات الأوربية تسعى الى الاستقلال ، وتبحث عن أصولها الروحية الكامنة وتلتمس الطريق الى فهم شخصيتها المستقلة المميزة .

ومن الجذور الأخرى التى نبع منها الاهتمام

بالموسيقى الشعبية ، الاتجاه الحديث الى تحقيق الديمقراطية ، واتساع قاعدة الجمهور الذى يخاطبه الفنان • ولاجدال فى أن هذا الاتجاه يرجع الى عهد أسبق بكثير من القرن التاسع عشر ، اذ أنه يرتبط فى الواقع بانتهاء عهد الاقطاع السائد فى العصور الوسطى، وببداية ظهور الطبقات البورجوازية والتجارية الحديثة• غير أن القرن التاسع عشر هو الذى شهد لأول مرة ازدهارا سريعا للروح الديمقراطية ، وهو الذى أخذت فيه الجماهير العريضة من الناس تبدي اهتماما كبيرا بالفن الذى كان تذوقه من قبل مقتصرا على فئات محدودة تحتل أعلى درجات السلم الاجتماعى • ولقد كان طبيعيا ، فى هذا الوقت الذى أخذت فيه الدعوة الى الديمقراطية والمساواة والعدالة الاجتماعية تنتشر انتشارا سريعا ، والذى أحست فيه الطبقات المنسية لأول مرة بكيانها ، وطالبت لنفسها بالمكانة التى تستحقها داخل المجتمع - كان طبيعيا أن يتجه اهتمام المؤلفين الموسيقيين الى تلك المنابع اللحنية التى يشترك فيها أكبر عدد ممكن من أفراد المجتمع ، والتى هى أقرب ماتكون الى روح الشعب الأصيلة ، وهى الأقدر على التعبير عن أحاسيس الطبقات الشعبية التى لم تعد تعيش على هامش المجتمع • فالموسيقى الشعبية هى ، بمعنى معين ، تعبير عن اصطباغ الفن الموسيقى بالصبغة الديمقراطية ، واتجاهه الى مخاطبة نفس الجماهير العريضة التى كانت الدعوة الى الديمقراطية

تسعى الى تحريرها اجتماعيا وسياسيا واقتصاديا ·

على أن هناك حركة أخرى كان لها نصيب غير قليل فى توجيه الاهتمام الى الأصول الشعبية للموسيقى ـ هى الحركة الرومانتيكية ، التى ازدهرت بدورها فى القرن التاسع عشر ، ومازالت لها آثار باقية فى نظرة الانسان الى الفن حتى اليوم · ذلك لأن هذه الحركة هى التى مجدت ـ لأول مرة ـ التراث الشعبى فى الأدب والتصوير والموسيقى ، وهى التى نبهت الأذهان الى تلك القوة الغامضة الخفية التى تكمن فى أعماق الروح الشعبية ، وتتيح لهذه الروح أن تعبر عن نفسها تعبيرا أصيلا صادقا مخلصا فى أعمال فنية لا يمكن أن توصف بأنها نتاج لفرد معين ، بل هى نتاج لشعب أو مجتمع كامل ، أو هى على الأصح نتاج القوة الخلاقة الكامنة فى هذا الشعب · وليس من العسير أن يدرك المرء مدى وثوق الارتباط بين مقومات النزعة الرومانتيكية وبين هذا الاهتمام بالفن الشعبى : اذ أن ماتتسم به تلك النزعة من اتجاه صوفى غامض ، يغلب المشاعر والانفعالات ، ويميل الى الجانب الخفى للأشياء ، مرتبط أوثق الارتباط بفكرة القدرة الخلاقة « لروح الشعب » التى تعبر أصدق تعبير عن أعمق « أحاسيسه » ، وبهذا الأصل « المجهول » الذى يقال ان كل فن شعبى ينبثق منه ·

وأخيرا ، فهناك سبب يمكن أن يعزى اليه ـ فى القرن العشرين بوجه خاص ـ الاتجاه الى احياء التراث

الشعبى فى الموسيقى : هو البحث المحموم فى هذا القرن عن الجديد بأى ثمن ، وفى أية صورة من الصور • ولقد اتخذ البحث عن الجديد ، فى حالة الموسيقى ، أشكالا شتى ، كان من بينها احياء الألحان الشعبية واتخاذها أساسا لاتجاه كامل من اتجاهات الفن الموسيقى • أى أن البحث عن الجديد قد اتخذ فى هذه الحالة ـ كما فى حالات أخرى كثيرة ـ طابع الرجوع الى القديم مع اضفاء صورة جديدة عليه • ولقد رأى البعض فى سعى موسيقى القرن العشرين الى الجديد علامة من علامات الافلاس الفنى ، ومظهرا من مظاهر نضوب معين ذلك الوحى الذى أنتج فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر من الروائع ماعجز القرن العشرون عن انجاز قدر ضئيل منه ، ومن هنا كان التجاؤه الى التجريب الصوتى والتوسع فى ادخال الآلات الأركسترالية الجديدة واستحداث السلالم المعقدة ، لا لشىء الا لكى يدارى العجز الأساسى الذى يتسم به • ورأى البعض الآخر أن هذا الاتجاه انما هو تعبير صريح عن صفة كانت ملازمة للفن الموسيقى فى أزهى عهوده ، وأعنى بها استلهام روح الأمة التى ينتمى اليها الفنان • فلم يزد القرن العشرون فى هذا الصدد عن أنه كشف بصراحة ووعى عن مصدر للوحى الفنى كان الموسيقيون من قبل ينهلون منه دائما دون وعى منهم فى أغلب الأحيان • وسواء أكان هذا الرأى أم ذاك هو الصحيح ، فالأمر المؤكد هو أن القرن العشرين يمثل قمة الاتجاه الى

الاعتراف بالموسيقى الشعبية بوصفها مصدرا أساسيا للفن الموسيقى ، ووسيلة عظيمة القيمة لبعث روح جديدة فى هذا الفن •

* * *

ولست أهدف من هذا البحث الى اصدار حكم على الاتجاه الى الاستعانة بالتراث الشعبى فى الموسيقى • اذ أن أمثال هذه الأحكام تقوم فى معظم الأحيان على أساس يفتقر الى الموضوعية ، وتتجه الى فرض التفضيلات الذاتية لصاحبها على أذهان الآخرين وأذواقهم • ولكننى أود أن ألقى بعض الضوء على الفكرة التى يرتكز عليها هذا الاتجاه الموسيقى فى صورته العامة ، وعلى الطريقة التى يطبق بها فى بلادنا بوجه خاص •

وأول ماينبغى أن أشير اليه وأؤكده للقارىء ، هو أن حديثى هنا لا ينصب على الموسيقى الشعبية ذاتها ، بل على محاولة الاستعانة بها فى بناء موسيقى ذات طابع عالمى ، أو فى بعث نهضـــة موسيقية فى بلد متخلف • والأمران مختلفان اختلافا واضحا : اذ أن الموقف الذى يمكن أن يتخذه المرء من الموسيقى الشعبية ، كما هى فى ذاتهـا ، لا يعـــدو أن يكون موقف العالم الذى يسجل ويحلل ، أو السامع الذى يتذوق ويقدر ، أما فى حالة المحاولات التى أود أن أتناولها بالبحث ، فمن الممكن أن

يتحدث المرء عن مدى مشروعية المحـــاولة ذاتها ، ومدى اتساقها مع نفسها ، ومقدار الدور الذى يسهم به الأصل الشـــعبى فى الهدف الذى يضعه أصحاب هذه المحاولات لأنفسهم ــ وكلها موضوعات لا يجوز للباحث التعرض لها حين يكون بصدد الكلام عن الموسيقى الشـــعبية فى صورتها الخالصة •

ان من الواضح ، بادىء ذى بدء ، أن الانتقال بفكرة « الشعب » أو « الشـــعبية » من المجـــال القومى أو الديمقراطى ــ أى من معناها السياسى والاجتماعى ــ الى المجال الفنى ، والموسيقى بوجه خاص ، ينبغى أن يختبر بدقة ، ويعالج بحذر شديد • ذلك لأن هنـــاك احتمالا قـــويا فى أن يكون ايمان الكثـــيرين « بالشـــعب » و « الشعبية » ، على المستوى السياسى والاجتماعى ، قد دفعهم الى الايمان بهذه الفكرة ذاتها على المستوى الفنى دون تمييز بين المجالين • فعندما نقول عن اتجاه معـــين انه شعبى ، بالمعنى الســـياسى ، يكون لهذه الصفة فى الأذهان التقدمية وقع مرغوب فيه الى أقصى حد • ومن الطبيعى ، تبعا لذلك ، أن يكون لها مثل هذا الوقع حين تستخدم صفة لعمل فنى • وبرغم ماقلناه من قبل ، من أننا لا نهدف الى اصـــدار حكم ايجـــابى أو ســـلبى على الموسيقى الشعبية فى ذاتها ، فمن الواجب أن ننبه الى أن الخلط بين الارتباطات النفسية والذهنية للألفاظ ، فيمابين المجالين السياسى والفنى ، هو فى ذاته أمر غير مشروع ،

ومن الممكن أن يؤدى الى أخطاء جسيمة • وحتى لو كان المرء ممن يبدون أشد الاعجاب بالاتجاهات الشعبية في الموسيقى ، فان هـذا الاعجـاب ، لو كان مصـدره هو التقدمية السياسية التى تجعل المرء متعلقـا بكل ماهو « شعبى » ، لكان بهذا المعنى أمرا غير مشروع من الناحية الفنية • ولست أعنى بذلك أنه يوجـد ـ أو ينبغى أن يوجد ـ انفصال قاطع بين مجالى السياسة والفن ، بل ان ما أعنيه هو أن الأحكام التى يصدرها المرء في أحد المجالين لا ينبغى أن تكون لها بالضرورة نفس الدلالة فى المجـال الآخر ، وأن الارتباطات النفسـية المسـتمدة من عالم السياسة لا يصح أن تكون أساسا للحكم فى عالم الفن • كل القيم التى يعتز بها المفكر التقدمى ، فان هذا لا يعنى فاذا كان الشعب هو ـ من الناحية السياسية ـ مصدر ـ منطقيا ـ أنه فى الوقت ذاته مصدر كل قيمة فى الأعمال الفنية بدورها ، واذا كان الاتجاه الشعبى مرغوبا فيه فى المجال السياسى ، فليس من الضرورى أن يكون هذا الاتجاه مرغوبا فيه فى المجال الفنى أو الموسيقى بدوره •

ولست أعنى بذلك أن من الضرورى أن يحكم المرء على الاتجاه الشعبى فى الموسيقى حكما سلبيا ، بل ان فى وسع المرء أن يصدر من الأحكام الايجابية على هذا الاتجاه مايشاء ، و لل ماىى الأمر أن هذه الأحكام ينبغى أن تكون مبنية على أسباب جمالية ، ويجب ألا تكون مجرد امتداد أو انعكاس للأحكام التى يصدرها على الاتجاهات الشعبية

في مجال السياسة أو المجتمع • وفى مقابل ذلك ، فمن الواجب الا يخلط المرء بين نقد الاتجاه الشعبى فى الفن وبين الرجعية السياسية أو الاجتماعية ، اذ لا يوجد أى ارتباط ضرورى بين هذين الأمرين •

وهكذا يمكن القول ان عبادة الشعب ، على المستوى السياسى والاجتماعى ـ وهى سمة من أخص سمات المثقف فى القرنين الأخيرين ـ قد انعكست بلا تمييز فى المجال الفنى فأصبحت بدورها عبـــادة لكل اتجاه شعبى فى الموسيقى ، حتى أصبح من الصعب أن يتخذ المرء موقفا نقديا موضوعيا ازاء هذه الاتجاهات ، خشية أن يتهم بالترفع عن « الشعب » ـ أى بالأرستقراطية والرجعية بالمعنى السياسى • وأصبحت الآمال التى يعلقهـا الفكر التقدمى على انتصار القوى الشعبية فى مجال السياسة ، منعكسة على ميدان الفن فى صورة آمال مماثلة تجعل الفنان موقنا بأن احياء الفن فى عصرنا الحاضر لن يكون الا بالرجوع الى تراثه الشعبى • ومرة أخرى أقول اننى لست ضد هذه الفكرة الأخيرة من حيث المبدأ ، وكل مافى الأمر أننى ضد الخلط بينهـا وبين الفكرة السـياسـية الموازية ، والاعتقاد الباطل بأن هذه الأخيرة ترتبط بالأولى ارتباطا وثيقا •

والحق أننا لو بحثنا فى الأمر من الناحية المنطقية البحتة لتبين لنا أن صفة « الشعبية » لا ينبغى بالضرورة أن تكون مرادفة للامتيـــاز والتفوق • ففى ميدان العلم

النظرى ، لم يستطع العقل الانسانى أن يتقدم الا بعد أن تغلب على الاعتقاد « الشعبي » بأن الشمس تدور حول الأرض ، وبأن عناصر الطبيعة هى نفس العناصر الأربعة التى تظهر لحواسنا المجردة ، الخ • وفى ميدان الطب ، لم يستطع الباحثون أن ينقذوا البشرية من كثير من آلامها الا بعد أن تخلصوا من الفكرة « الشعبية » القائلة ان الحياة تتولد تلقائيا ، وان أسباب الأمراض أرواح شريرة تتقمص الناس ، وان اليد التى تبدو نظيفة لا يمكن أن تكون محتوية على عناصر تجلب المرض (جراثيم) ، الخ • وفى ميدان الفن والأدب ذاته ، لا يجد المرء غضاضة فى أن يحكم على رواية بوليسية « شعبية » بأنها أدب رخيص ، برغم أنها تقرأ على نطاق أوسع بكثير من أروع نواتج الأدب العالمى • أى أن هناك بالفعل حالات كثيرة لا تكون فيها صفة « الشعبية » تعبيرا عن فضيلة أو ميزة كامنة • وهذا ماينبغى أن نضعه نصب أعيننا ونحن بصدد تحليل أهمية الاتجاهات الشعبية فى الموسيقى •

***

ولنحاول الآن أن نفهم مايحدث حين يقوم فنان موسيقى كبير ببناء أعمال فنية كاملة على أساس من التراث الشعبى ، لكى ندرك الدور الحقيقى الذى يقوم به هذا التراث فى أعماله • ان الأمر المؤكد فى نظرى هو أن الفنان الكبير يستطيع أن يخلق انتاجا فنيا رائعا بأبسط المواد التى تتاح له ، وفى هذه الحالة تكون روعة انتاجه راجعة

الى مقدرته الخاصة ، لا الى طبيعة المادة التى يستخدمها . وبعبارة أخرى ، فاللحن الشعبى البسيط الذى يتخذه فنان مثل بارتوك أو انيسكو أساسا لعمل فنى كبير ، ليس هو الذى يضفى قيمة على عمله ، بل ان دور هذا اللحن لا يزيد عن دور قطعة الحجر فى يد المثال ، أو كلمات اللغة فى يد الشاعر . وكما أن هذا الحجر نفسه يمكن أن يظل مهملا فى الطريق ، يمر به المارة فلا يجدون فيه الا عقبة يتمنون لو أزيلت من طريقهم ، وكما أن كلمات اللغة ذاتها يمكن أن تكون موضوعا لثرثرة تافهة أو هلوسة مجنونة ، فكذلك لا يكتسب اللحن الشعبى قيمته الا من براعة الفنان الذى يصوغه ، على حين أنه ، لو نظر اليه فى ذاته ، لما كان الا مادة قابلة للتشكل فحسب .

ان اللحن الشعبى ، فى أيدى هؤلاء الموسيقيين العباقرة ، انما هو « مناسبة » فحسب . ومن المعروف أن الجمل اللحنية الأصيلة ، فى الأعمال الموسيقية الكبيرة ، ليست هى أهم عنصر فى هذه الأعمال ، بل ان مدى قدرة الفنان على تنميتها وتطويرها وتعديلها هى التى تتحكم فى تحديد مستوى عمله الموسيقى . والمؤلف الموسيقى الذى يتقن عملية التطوير والتعديل وتطويع اللحن المتاح له ، يستطيع أن يمارس عمله هذا على أية مادة موسيقية . بل ان من الموسيقيين من يقومون بهذا العمل بطريقة « استعراضية » ، لكى يثبتوا مقدرتهم على أن يصنعوا من أبسط المواد أعمالا ضخمة شامخة . وليس

من الصواب أن نصف اللحن الشعبي في هذه الحالة بأنه « بذرة » صغيرة ينشأ منها نبات كامل • اذ أن البذرة تتميز ، على أية حال ، بان لها القدرة على النمو التلقائي اذا توافرت بعض الشروط الضرورية لنموها بالطبع — أما في حالة اللحن البسيط الذي يرتكز عليه عمل موسيقي كبير ، فان النمو لا يمكن أن يكون تلقائيا ، ولا يصدر عن قوة كامنة في اللحن ذاته ، أو عن استعداد فيه للتطور في اتجاه معين ، بل ان كل شيء يتوقف على تدخل الفنان وطريقه صياغته للمادة البسيطة المتاحة له•

هذا الحكم ينطبق ، بصورة عامة ، على الموسيقى العالمية التي ترتكز على ألحان شعبية ، ولكن للمسألة أوجها أخرى ذات طابع أكثر خصوصية ، الى جانب هذا الوجه العام • فمن المعروف أن الشعوب تتفاوت في درجة خصوبتها الفنية ، أو في درجة حساسيتها لفنون معينة • وهذه حقيقة أخرى ينبغي أن نتنبه اليها ونحن في معرض تحليل أهميه الالحان الشعبية من حيث هي مصدر من مصادر الفن الموسيقي • ذلك لأن عبادة « الشعب » ، على المستوى السياسي والاجتماعي ، قد ترتب عليها خطأ آخر في الميدان الفني ، هو الاعتقاد بأن كل النواتج الفنية الشعبية قيمة لمجرد كونها نابعة عن الشعب • ولم يحاول أصحاب هذا الرأي أن ينزعوا عن فكرة « الشعب » تلك الهالة الصوفية الرومانتيكية التي يحيطونها بها ، أو أن يكونوا لأنفسهم صورة عينية واقعية عن « الشعب »

المعين الذى يتحدثون عنه ، والذى قد يكون شعبا فقيرا ، مقهورا ، حزينا ، لم يستطع ان يكون لنفسه تراثا موسيقيا عميقا لانشغاله الدائم بالبحث عن لقمة العيش أو بالتخلص من بطش حاكم مستبد • والأمر المؤكد أن تجارب الشعوب تتفاوت في هذا الصدد تفاوتا شديدا ، وأن هناك شعوبا لديها بالفعل تراث خصب يمكن أن يكون أساسا قويا لبناء موسيقى متين ، على حين أن هناك شعوبا لا تملك الا تجارب موسيقية هزيلة ، أو بدائية ساذجة ، لا تصلح دعامة ترتكز عليها نهضة موسيقية حقيقية •

وليس من حقى أن أصدر حكما على نوع الموسيقى الشعبية السائدة فى بلادنا ، وأقرر ان كانت تمثل بالفعل تراثا خصبا أم تراثا بدائيا هزيلا • ولكنى أود فقط أن أشير الى أن تسعة أعشار الاعجاب الذى يبديه المتحمسون لهذا التراث عندنا لا يرجع الى أسباب فنية أو جمالية : قد يكون ذلك اعجابا متأثرا بنزعات قومية ، أو ديمقراطية شعبية ، أو بنزوع لا شعورى الى التواضع والتنازل والتقارب مع « القاعدة » الشعبية ، وقد يكون اعجابا مبنيا على اعتبارات « أدبية » بحتة ، ولكنه فى معظم الحالات ليس اعجابا ناتجا عن ادراك للقيمة الجمالية الكامنة في هذه الموسيقى •

وأكاد أقول ان عددا غير قليل من مثقفينا ، ممن يحيون بالفعل حياة متميزة تميزا كاملا ـ فى مستواها

المادي والمعنوى ـ عن حياة الطبقات الشعبية ، يدافعون بحماسة عن الشعبية فى الموسيقى لا لشيء الا من اجل محاولة ازالة الفوارق بينهم وبين « الشعب » فى ميدان لا تكلفهم فيه هذه « الازالة » شيئا • وقد تكون هذه المحاولة ، في أحسن حالاتها ، تعبيرا لاشعوريا عن نوع من تأنيب الضمير ، أما فى أسوأ حالاتها فهى مظهر واع من مظاهر نفاق السعداء المنعمين حين يتقربون زيفا الى التعساء المطحونين • ولكنهما فى كلتا الحالتين تناقض نفسها تناقضا شديدا : اذ تنسب الى « الشعب » مزاية لا يتصف بها ، وتوهمه بأن لديه كمالا هو أبعد مايكون عنه • وبذلك تساعد ـ من الوجهة العملية ـ على بقاء الشعب في حالة السذاجة والسطحية التى يزعمون أنهم يريدون انتشاله منها •

ولكن ، هل هذه السذاجة والسطحية طبيعة كامنة فى « الشعب » أم أنها شيء مفروض عليه ؟ يكفى أن يستمع المرء ـ مثلا ـ الى جماعة من البنائين وهم يستعينون بلحن بسيط على أداء عملهم الشاق الرتيب ليجد الجواب البليغ عن هذا السؤال • ان خشونة اللحن وبدائيته ليست الا المقابل الطبيعى لخشونة حياة هذا الانسان وقسوتها • وليس مما يتمشى مع طبائع الأشياء أن نتوقع لحنا جميلا ، رقيقا ، من انسان يفتك به المرض ويظلم حياته الجهل • وكل تراث ينتقل الى شخص كهذا لابد أن يكون تراثا من البؤس والحسرة والاحساس الحاد

بالاضطهاد ، ينعكس على ألحانه ، اذا كان لديه من الوقت أو من المزاج مايجعله ينشىء لحنا ، أو اذا جاز لنا أن نسمى زفرات الألم من خلال ثقوب قطعة البوص (« الناى الحزين » ، على حد تعبير كتابنا الرومانتيكيين) ألحانا •
فكيف نتوقع من تلك الألحان ما نتوقعه من موسيقى شعوب تتغنى بجمال الطبيعة والحياة وتفيض بها البهجة فتنشد أنغاما مرحة متوثبة ؟ هل يحق لأحد أن يلوم انسانا لا يتذكره أحد على مر آلاف السنين ، اذا كانت الألحان التى يتغنى بها صورة طبق الأصل لصحته المعتلة ، ومعدته الجائعة ، وملابسه المهلهلة ، وبؤسه الذى لا أمل فيه ؟

برغم ذلك كله فان الأصوات ترتفع ، فى بلادنا ، منادية بالعودة الى تراثنا الشعبى فى الموسيقى ، على أساس أن فى ذلك التراث حلا لكل مانواجهه من مشكلات فنية ، وكل ما نعانيه ، فى ميدان الموسيقى ، من تردد وانفصام •

وقبل أن أختبر هذه الدعوة ، علميا ومنطقيا ، أود فى البداية ان أقدم تحليلا بسيطا للفظ « العودة » الى التراث الشعبى ، حين يستخدم فى بيئة ثقافية كبيئتنا • أن الدول المتقدمة فى سلم الحضارة « تعود » الى تراثها الشعبى لأنها ابتعدت عنه ، ووصلت فى موسيقاها الى أبعد حدود التعقيد شكلا ومضمونا وأداء • وحين يصل

المرء الى قرب نهاية الطريق ، فمن الطبيعى أن يشعر بالحنين الى البداية البسيطه ، ويرى فى براءتها نجاة وخلاصا لروحه التى استبد بها التعقيد المفرط ، فالدعوة الى الموسيقى « الشعبية » مفهومة تماما فى بيئة امتدت تجاربها الموسيقية « البوليفونية » (المتعددة الأصوات) الى أكثر من ثمانية قرون ، وتنقلت فيها هذه التجارب بين مختلف ألوان الموسيقى الأوركسترالية والمنفردة والغنائية حتى وصلت ، فى مظاهرها الأخيرة ، الى استخدام الآلات الالكترونية فى التأليف والموسيقى • عندئذ تكون العودة الى الألحان الشعبيه مظهرا من مظاهر حركة « العودة الى الطبيعة » ، التى تترد فى كل حضارة بلغت حدا مفرطا من التصنيع والتعقيد •

أما نحن ، فهل انقطعت الصلات بين موسيقانا الحالية وأصولها الشعبية الى الحد الذى يبرر « العودة الى الجذور » فى الموسيقى ؟ ان من يتأمل الموسيقى التى تشيع حاليا فى بلادنا بشيء من العمق لا يصعب عليه أن يهتدى ، من وراء القناع الظاهرى الذى لا تحسن الاختفاء وراءه ، الى قدر هائل من العناصر الشعبية • صحيح أن هناك محاولات « للتفرنج » تتمثل فى الالتجاء الى بعض ايقاعات الرقص الغربية ، وفى استخدام آلات غربية ، من آن لآخر ، بطريقة لا تخلو من النزوع « الاستعراضى » المكشوف • وصحيح أن « التخت » الشرقى الصغير قد تحول الى « أوركسترا » كبير هو فى حقيقة الأمر

« تحت » مكبر الصـــوت ، لأنه لا يفيد شيئا من قدرات الأوركســـترا على التلوين أو على التعـــدد والتـآلف الصوتي • ومع ذلك فان الألحان تظل فى صميمها قريبـــة كل القــرب من الطابع الشـــعبى • والأهم من ذلك أن الجمهور ذاته لا يستجيب كثـــيرا لتلك « التجديدات » ومازال وجدانه متعلقا بطريقة الغناء الشـعبية • وأبلغ دليل على ذلك حماسته الهائلة للغناء على طريقة المواويل، أو الليالى ، عندما يتخلل أية قطعة من النوع الذى يصطبغ ظاهريا بطابع « التفرنج » •

واذن ، فالاعتقاد بأن « العودة » الى الطابع الشعبى للموسيقى هى التى تكفل لموسيقانا الحالية نهضة رفيعة هو ، من حيث المبدأ ، محاكاة ساذجة لدعوات ظهرت فى بلاد ابتعدت موسيقاها عن الأصول الشعبية ابتعاد السماء عن الأرض • وحين تظهر مثل هذه الدعوة فى بلاد لاتزال « أرقى » أنواع الموســيقى المحلية فيهـــا تحمل ، بين طياتها ، كثيرا جـدا من مظاهر الطريقة الشـــعبية فى التلحين والعزف والغناء ، فانها تصبح شيئا يدعو الى السخرية ، لسبب بسيط هو أن مانريد « العودة » اليه كان ولا يزال ، موجودا معنا على الدوام !

ولكن ، لندع جانبا هذا النقد الذى يتعلق بمبدأ الرجوع الى التراث الشعبى فى بلد لم تتجاوز موسيقاه المرحلة الشعبية بعد ، ولنحـــاول أن نختبر ، بطريقة

علمية ، تلك التجارب التى تمارس فى بلادنا لاحياء الفن الموسيقى الشعبى ـ مفترضين جدلا أن مثل هذا الاحياء أمر له جدواه •

ولو تأملنا التجارب التى تمارس فى بلادنا لاحياء الفن الموسيقى الشعبى ، لوجدناها ذات طابع مزدوج : فمنها تجارب تهدف الى اقامة بنـــاء موسيقى ذى طابع عالمى ، على أساس من التراث الشعبى ، ومنها تجارب ترمى الى احياء هذا التراث فى ذاته • ولكل من هذين النوعين خصائص ينبغى أن نتحدث عنها على حدة •

أما محاولات اتخاذ تراث الألحان الشعبية أساسا لبناء موسيقى عالمية الطابع ، فأخشى أن أقول انها محاولات تنطوى على شىء من التناقض • ذلك لأن الألحان الشعبية الشرقية التى يشيد عليها البنـــاء الموسيقى العالمى هى بطبيعتها غير قادرة على التطور والنمو والتنويع الا بطريقة مصطنعة • انها ألحان وضعت فى ظل نظام نغمى مبنى على وحدات لحنية مستقلة قائمة بذاتها ، أعنى نظاما لا يعرف بطبيعته تلك القوالب التى تسمح بتنويع اللحن وتكثيفه والاضافة المتراكمة اليه • وهناك ، فضلا عن ذلك ، تلك المشـــكلة المعروفة الخاصة بنوع الســـلالم الموسيقية ، وقابلية « ربع الصوت » ، الذى ترتكز عليه الســـلالم العربية ، للتطوير فى القوالب العالمية المعروفة • والمهم فى الأمر أن اللحن الشرقى يبدو ، فى هذه الحالة ، أشبه

ببذرة غير قابلة للنمو ، لانها مغروسة فى أرض غريبة ، أو أن المحاولة بأسرها قد تبدو أشبه بمحاولة استنبات فاكهة الصيف فى الشتاء • وقد لا يكون ذلك راجعا الى قصور فى اللحن الشرقى الأصلى ذاته ، ولكن المهم فى الأمر هو أن المرء لا يستطيع الاقتناع بذلك الجهد المتكلف الذى يبذل من أجل بناء موسيقى عالميـــة على أساس من الألحـــان الشـــعبية المحلية • وحتى لو رأى البعض أن الاتجاهات الموسيقية الغربية المعاصرة تسمح بمثل هذا التقارب ـ اذ تعطى المؤلف حـــرية واســـعة النطاق فى التصرف فى السلالم الموسيقية والايقاعات والقوالب ، أو فى الغائها أصلا ـ فان المحاولة (التى رأينا بالفعل نماذج لها فى بلادنا فى الآونة الأخيرة) لن تعود لها فى هذه الحالة صلة بالموسيقى الشعبية من قريب أو بعيد • انها تصبح فى هذه الحالة منتمية الى مجال الموسيقى العالمية فى أحدث تطوراتها ، ويســـتحيل التعرف على موســـيقانا الشعبية وادراك ملامحها والاحساس بمذاقها الخاص من خلال العمل فى صـــورته النهائية • انها ـ بالاختصار ـ تطوير للموسيقى العالمية فى اتجاه تستخدم فيه مادة جديدة غير مألوفة ولكنها ليســـت على الاطلاق تطويرا للموسيقى الشعبية ذاتها فى اتجاه عالمى •

وأما النوع الآخر من المحاولات ، وهو النوع الذى يرمى الى احياء تراث الموسيقى الشعبية ، فيشوبه نقص كبير هو أنه يكتفى بالجانب التسجيلى فقط ، ولا يكاد مع

ذلك يشعر بوجود هذا النقص فيه · ذلك لأن الاهتمام الأكبر ينصب فيه على ترديد نفس الألحـــان المنتمية الى التراث الشعبى دون أية محاولة لتطوير اللحن أو تهذيبه أو صقل طريقة أدائه · وليس فى ذلك أى مأخذ على من يقومون بهذه المحاولات ماداموا واعين بحدود عملهم ، بل ان تسجيل التراث الشعبى أمر مرغوب فيه ، تحرص عليه كل البلاد الناهضة فى عالمنا المعاصر ، وهو مظهر من أقوى مظاهر الوعى الثقافى لدى أية أمة تسعى الى تحقيق التقدم فى المجـال الفنى · ولكن المشـــكلة هى أن هذا التسجيل والتدوين يقدم الينا فى كثير من الأحيان ، بل أكاد أقول فى معظم الأحيان ، كما لو كان هو ذاته عملا فنيا رفيعا بأحدث معانى الكلمة · وانى لأذكر برنامجا تليفزيونيا ناجحا اشترك فى احدى فقراته واحد من ألمع مثقفينـــا مـــع واحـــد من أخلص المشـــتغلين بجمع التراث الموسيقى الشـــعبى ، قـــدموا فيه مغنية ريفية اشتهرت بغنائها فى مواسم دينية خاصة ، وكانت طريقة التقديم ، وما اقترن بهـــا من تمجيد وتفخيم وتعظيم ، توحى بأن حدثا فنيا خارقا على وشـــك الوقوع ، ولكن الغناء نفسه ، حين بدأ ، كان مخيبا للأمل الى أبعد حد : فالصوت خشن فيه البداوة الريفية غير المصقولة ، والآلات بدائية ساذجة ، والأنغام متكررة لا ابتكار فيها ··· كل هذه صفات يمكن أن تكون مستحبة الى أقصى حد اذا كنا بصدد تســـجيل التراث الشـــعبى لأغراض علمية أو

ثقافية ، لأنها بالفعل جزء من البيئة التى يظهر فى ظلها هذا التراث ، ولأنها تعبير صـــادق ومخلص عن طبيعة الجانب الأكبر ــ الريفى ــ من شعبنا • أما حين يقدم هذا الغناء على أنه حــدث فنى له فى ذاته قيمته الرفيعة ، ولا علاقة له بالتدوين العلمى ، فهنا تبدو المفارقة واضحة ومؤسفة •

هكذا يبدو مصير الموسيقى الشعبية فى بلادنا ، فى الآونة الراهنة ، معلقا بين اتجاهين : أحدهما يهــدف الى تطويرها ، ولكنه يمسخها خلال هذا التطوير الى حـــد يستحيل معه التعرف عليها ، وآخر يكتفى بتسجيلها كما هى ويعرضها علينا كما لو كان فيها هى وحدها الكفاية ، وكما لو كانت تمثل قيمة فنية ترضى ذوق المستمع المعاصر وحسه الفنى •والاتجاهان ــ كما نرى ــ متناقضان،وأخشى لو أننى اتخذت منهما ذلك الموقف الوسط المعروف أن يقال اننى ألجأ الى مايلجأ اليه الكثيرون تهربا من مسئولية الالتزام بجانب معين أو بحل محدد المعالم • ولكننى لا أجد مع ذلك مفرا من أن أقول ان الانقاذ والاحيـاء الحقيقى للتراث الموسيقى الشعبى يكمن فى موقع ما بين هذين الطرفين ، وأن النجاح الحاسم فى هذا المجال لن يتم الا حين ندرك عن وعى أن تدوين الموسيقى الشعبية والاحتفاظ بها شىء ، واعطاءها دورا فعليا فى حياتنا الفنية الراهنة شىء آخر ، وأن هذا الدور لن يتاح لها الا اذا ظهر من يستطيع تطويرها على النحو الذى يجعل لها دلالة عالمية

من جهة ، ويحتفظ لها بمعالمها الأصلية من جهة أخرى .

ومع ذلك ، فحتى لو تحقق هذا الهدف ـ وهو فى رأيى لا يحتاج الى أقل من معجزة فنية ـ فسيظل السؤال الذى أثرته فى بداية هذا المقال قائما ، وأعنى به : هل سيكون اللحن الشعبى البسيط هو المصدر الفعلى لالهام ذلك العبقرى القادر على تحقيق هذه الغاية ، أم أنه مجرد مادة استخدمها وكان يستطيع أن يستخدم غيرها ؟ وهل يرجع جمال العمل النهائى الى ذلك الأصل البسيط الذى بدأ منه ، أم أن القدرة على تشييد بناء متكامل ، وايجاد النسب والعلاقات المنسجمة بين أجزائه ، وتنسيق مختلف عناصره ، هى التى يرتد اليها كل مافى هذا العمل من جمال ؟

مستقبل الموسيقى فى مصر (*)

بلادنا تشهد اليوم نهضة فنية لا شك فيها. والمتتبع للجهود التى تبذل فى مختلف ميادين الفن يشعر لأول وهلة بذلك التحول الهائل الذى طرأ على حياتنا الفنية ، والذى نحاول به أن نعوض ما فاتنا خلال عهود الاستبداد المظلمة، ونلحق بركب الانسانية فى مجال من أشرف مجالاتها .

ولست ممن يزعمون أن تجربتنا الفنية قد نضجت ، وأننا اليوم نستطيع أن نباهى بفننا سائر أمم الارض ، ونعد أنفسنا أندادا لها جميعا ، كلا ... فلا زال أمامنا الكثير من الجهد ومن المحاولات التى قد تنجح حينا وتخفق أحيانا . وليس ذلك راجعاً الى قصور طبيعى فينا ، أو الى تفوق فطرى فى غيرنا ، بل هو راجع الى طبيعة الظروف التى أحاطت بتطورنا ، وبتطورهم .. فالعصور الحديثة فى أمم الغرب بدأت منذ ما يقرب من خمسمائة عام ، والعصور الحديثة فى بلادنا الشرقية بدأت منذ مايقرب من مائة عام،

(*) «المجلة» ، العدد السادس ، يونيه ١٩٥٧ .

بل لا زال فينا من لم يتجاوز حتى اليـوم مرحلة العصور الوسطى فى تفكيره وفى نظرته الى الحياة •

ومع ذلك فالفن عندنا يخطو ـ كما قلت ـ خطوات واسعة الى الامام ، وشخصيتنا المستقلة قد بدأت تظهر فى كثير من الفنون ، وأصبح فى وسعنا أن نتقدم بانتاجنا الى شعوب الارض المستنيرة لنقول لها : هذه لوحة مصرية ، أو هذا تمثال مصرى ، أو هذه مسرحية مصرية •

ولكن فنا واحدا تخلف عن الركب ، وظل مستواه فى انحدار مستمر ، بل متزايد ، حتى اليوم ، ولم ننتج فيه أى انتاج نسـتطيع أن نفخر به ، أو أن نعده معبرا عن مشاعرنا وأحاسيسنا •• ذلك هو الفن الموسيقى •

أجل ، فالموسيقى فى بلادنا فى محنة•• وهذه المحنة تحس بها قلة واعية متفتحة ، ولكنها تكتم احساسها هذا، وتكتفى باشباع نهمها الى هذا الفن الرفيع من انتاج عباقرة الامم الاخرى ، وتنفصل انفصالا شبه تام عن متابعة أحوال هذا الفن فى مصر •

والحق أن لهذه القلة الواعية بعض العذر فىانفصالها وانعزالها هذا ؛ فقـد ابتلينا فى بلادنا بجماعة من المنتمين الى المجال الفنى ، نصب أفرادها أنفسـهم مدافعين عن قضـية الفن المصرى ، فلا يكاد يرتفـع صوت بالنقد ، وبالدعوة الى مزيد من النهوض ، والى تجـاوز الاوضاع البـالية التى تسود بيننا ، حتى يهب هؤلاء مدافعين عن

كل ما هو سائد ليبقى كما هو سائدا ، ومهاجمين للناقد بأساليب لها مظهر براق ، ولكنها فى حقيقتها زائفة خداعة ، كالقول بأن الناقد يتأثر بالفن «الاجنبى» ، وأن «وطنيتنا» تحتم علينا ألا نأخذ من هذه الاساليب «الدخيلة» شيئا • لهذا آثرت القلة الواعية الصمت ، واكتفت بالسير فى الطريق الذى اقتنعت بأنه هو الصحيح ، تاركة الباقين على ما هم عليه •

ولكن من المحال أن تظل الامور على هذا النحو ، وأن يدوم هذا الازدواج الحاد بين أقلية واعية وأغلبية غير واعية • بل ان هذه الثنائية ذاتها أكبر خطر يصيب قضية الفن ، وقضية الثقافة بوجه عام • فما قامت نهضة حقيقية الا كانت المشاركة فيها عامة • وكل اتجاه أرستقراطى فى الفن وفى الثقافه قد يأتى — من آن لآخر — بانتاج فردى رفيع ، ولكنه لا يمكن أن يسمى «نهضة» بالمعنى الصحيح، اذ أن كل نهضة لا بد أن تكون انسانية ، يشارك فيها أكبر قدر ممكن من الناس ، ومن هنا كانت الضرورة تقضى بالدعوة الى محو هذه الثنائية ، لا بأن تقبل الاقلية الواعية الاوضاع التى خدعت بها الأكثرية ، بل بأن تنبهها الى مافى هذه الاوضاع من أخطاء ، وتشاركها فى هذا السعى الى النهوض على أسس سليمة •

فما هى مظاهر محنة الموسيقى فى مصر ؟

للموسيقى — بوجه عام — لحظات ثلاث : لحظة التأليف ، وذلك بالمعنى الواسع لهذه الكلمة ، وهو يشمل

تأليف الألحان وتأليف الكلمات معا ، ولحظة الأداء ، وهو يشـــمل الأداء الصوتي في الغناء ، والعزف على الآلات ، ولحظة الاســـتماع • فالعلاقة الموسيقية اذن ثلاثية : بين المؤلف والقائم بالأداء والمستمع • فلنتحدث عن كل عنصر من عناصر هذه العلاقة على حدة •

أما التأليف الموسيقي عندنا فلا شـــك في انحـدار مســـتواه • وأستطيع أن أقـول مطمئنا ان الأكثرية من مؤلفينا الموسيقيين غير مثقفة فنيا • وقد يبدو هذا القول غريبا ، ولكن يكفي أن يدرك القارىء أن «العالم» من مشاهير الملحنين هو من يعرف التدوين الموسيقي ، وقراءة المدونات (النوتة) ، مع أن هذه من الاوليـات التي يجيدها تلاميـذ المدارس الابتدائية في البـلاد المتقدمة ! أما الباقون ، وهم كثيرون ، فحتى هذه الأوليات لا يعرفونها •

ومن المؤسف حقا أن جهود هؤلاء المؤلفين الموسيقيين جميعا لا تنصرف الى التزود بالعلم الصحيح ، وحسبهم تلك الثروات الضخمة التي تنهال عليهم ، ففيم الحاجة الى العلم اذن ، ما دامت الغاية قد تحققت ؟

قد يكون هذا الحكم قاسيا ، وقد تكون لهجته عنيفة، ولكني أقولها صراحة : اننـــا في حاجة الى جيل آخر من الموسيقيين • نحن فيحاجة الى جيلمن الموسيقيين «العلماء» بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة ، يقضي الواحد منهم سنوات طويلة من عمره في دراسة شاقة مضنية ، يجني ثمرتها في

النهـــاية ، ولا يتوقف عن تحصيل المزيد من العلم طوال حياته ، مهما أصاب من نجاح ٠٠ فالفنون اليـوم لم تعد تلقائية ، ولم تعد الفطرة السليمة تجدى فتيلا ان لم تصحبها دراسة عميقة ٠ والعلم قـد تغلغـــل فى كل نواحى حياة الانســـان ، حتى فى نتاج خياله ٠٠ فمن من موسيقيينا الحاليين أدرك ذلك ؟ ومن منهم عمـــل على تحقيـق هذا الهدف ؟

ان فن الصوت ـ وهو أرفـع الفنون وأعمقها ـ له مجالات واسعة ، وتشكيل الاصوات له امكانيات لا تنفد ، ولكننا فى مصر لم نفد من هذه الامكانيات الضخمة الا على نحو ساذج ، بل على نحو يكاد يكون بدائيا : ألحان تسير على وتيرة واحدة ، آلات قليلة تسير كلها فى تيار واحد وليس لها الا بعد واحد ، ايقاع سطحى راقص ٠٠ الى آخر العيوب الكثيرة التى ترجع كلها الى سبب واحد : هو الافتقار الى العلم(١) ٠

ويـوم يظهر جيـــل من الموسيقيين الدارسين الذين يستغلون الامكانيات الواسعة للصوت الى أقصى حدودها ، يومئذ ستظهر الألحان العميقة المعبرة ، وتتخلص الموسيقى من اسار الاغنية التى ظلت تخنقها وتكبلها بقيـــودها الى اليوم ، فتصبح فنا مستقلا يستطيع أن يقف على قدميه ، لتعبر أصواته وحدها عن شتى المشاعر والأحاسيس ٠

---

(١) انظر للمؤلف كتاب : التعبير الموسيقى (القسم الثانى) ٠

أما عيوب الأداء فى موسيقانا فلا تقل أبدا عن عيوب التأليف ، اذ أن الأمرين فى الحق مرتبطان • ويوم توجد الموسيقى الرفيعة ، فلا بد أن يرتفع الأداء الى مستواها ، أما حين تمضى الأمور بلا رقيب ، وحين تنعدم المسئولية فستعم هذه الصفة الجميع !

فالعزف ـ أولا ـ لم يبلغ أى مستوى رفيع ، ونستطيع أن نلمس ذلك بوضوح فى الآلات المشتركة بيننا وبين سائر البلدان ، مثل الكمان : فالفارق هائل بين عازفينا والعازفين العالميين ، وعلى من ينكر ذلك أن يستمع الى تسجيلاتهم ، فانه سيدرك عندئذ قيمة فضيلة التواضع! هذا عن العزف المنفرد ، أما العزف الجماعى فى الفرق الكبيرة ـ فلا شك أن هذا الفن لا زال عندنا فى مراحله الاولى ، وليس لدينا الا القليلون من نستطيع أن نطمئن الى تخصصهم فيه بالقدر الكافى • وقد اعترف المسئولون عندنا بهذه الحقيقة لحسن الحظ ، وشرعوا يسلكون الطريق الصحيح : طريق استقدام الخبراء من البلدان الاخرى ليعينونا فيما لا نحسن ، وايفاد البعثات الى البلاد المتقدمة فى هذا الميدان •

أما الأداء الصوتى فأمره أعجب : ان الأصوات فى الغناء الشائع بيننا محدودة الى أقصى حد • ومن المؤسف حقا أن يصف الكثيرون منا الغناء الغربى مثلا بأنه «صراخ»، مع أن كل ما فى الأمر من فارق هو أن هذا « الصراخ » يستنفد كل امكانيات الحنجرة البشرية ، ويصل بها الى

آفاق تعجز عن الوصول اليها الاصوات التى تردد أغانينا ، والتى تكاد تنحصر كلها فى طبقة «الكلام» المعتادة • ومعظم أصوات المغنين عندنا «ميكروفونية» ، فليس فيها من القوة الطبيعية ما يمكنها من الوصول الى الآذان الا عن طريق مكبر الصوت • وأخيرا فالغناء عندنا ارتجالى الى حد بعيد ، مع أن الصوت البشرى قابل للتدريب الذى يضفى عليه مزيدا من المرونة ، بل القوة والامتداد ، وهنا تعود ظاهرة الافتقار الى الدراسة والعلم مرة أخرى الى الظهور !

***

ومشكلة الاستماع الى الموسيقى تستحق منا الانتباه بحق • فما حالتنا الذهنية حين نستمع الى الموسيقى المصرية ؟ اننا نستمع اليها ونحن نتسامر ، أو خلال وجبات الطعام ، أو قراءة الصحف ، أو الحديث اليومى المتبادل•• فما دلالة ذلك ؟ المعنى الوحيد الذى تفسر به هذه الظاهرة هو أن الفن الموسيقى لم يتغلغل فينا الى الحد الذى يجعلنا نتفرغ له ، ونتهيأ لتلقيه ، فننصرف عن غيره من الشواغل• ولنا العذر فى ذلك ، فما بلغت الموسيقى التى نستمع اليها من العمق ما يجعلها جديرة بالاحترام والانصات الخاشع، بل ان ضحالتها لا تترك لها فى نفوسنا الا مكانا ضئيلا ، فلا تشغل من انتباهنا الا قدرا ، والقدر الباقى تشغله معها شئون الحياة اليومية المعتادة !

على أن الموسيقى قادرة بحق على أن تشغل كل انتباهنا ،، وتملأ كل فراغات أنفسنا لو قدمت الينا فى

صورتها الكاملة • واذن فالمستمع ـ المصرى والشرقى بوجه عام ـ يفتقر الى التجربة الموسيقية بكل أبعادها ، أى أنه عاجز عن أن يتذوق فنا رفيعا تذوقا كاملا ، وسيظل هذا الميدان الضخم مجهولا لديه حتى يقدم اليه الانتاج الذى يدفعه الى أن يحسن الاستماع اليه •

ولست ممن يحسنون كتابة الأوصاف الشعرية والتعبير عن تفصيلاتها • ولكنى لا أتوانى عن القول بأن للموسيقي رسالة أخرى غير التسلية العابرة ، وظيفة أخرى غير قتل الوقت ، ومهمة أخرى غير الترويح عن النفس •• انها فن كامل تفيد منه النفس ، وتتلقى منه معرفة تضىء طريق حياتنا ، وهو يثير فينا مشاعر أكمل وأوسع بكثير من شعور « الطرب » الرخيص • لكن هذه التجربة العميقة التى يحس المرء خلالها بالخشوع غريبة عنا تماما ، اذ ترتبط الموسيقى فى أذهاننا على الدوام بصورة الانتاج الهزيل الذى يقدم الينا ، والذى يمارس فى تجربة هزيلة مثله •

***

وبعد فقد يبدو للقارىء أننى تحدثت عن حاضر الموسيقى لا عن مستقبلها • ولكن لا شك فى أن كل بحث منطقى للمستقبل يجب أن يستمد من الحاضر لئلا يكون رجما بالغيب •

والكلمة التى ألخص فيها مستقبل الموسيقى فى

مصر ، والتى يتوقف عليهـا هذا المسـتقبل بحق ، هى « العلم » • أجل ، فلتكن دعوتنا من أجل وضع دعائم نهضة موسيقية فى بلادنا هى : المزيد من العلم ! فبالعلم وحده يقضى على الأدعياء ، وتختفى كل المهازل الفنية التى تشيع في موسيقانا : من سطو باسم الاقتباس ، واستجداء لمعونة الغير باسم « التوزيع الموسيقى » ، وجهل باسم « الفطرة السليمة » ••• وبالعلم وحده يظهر العازف المجيد ، والمغنى البارع ، ومن ثم المستمع الواعى •

اننا نعيش فى عصر العلم ، وهـذا الحكم العـام ينطبق على كل مجالات الحيـاة البشرية ، والفن ليس استثناء من هذه القاعدة ، بل لقد أصبح فى أيامنا هذه أقوى دليل على صحتها •

الأساس العقلي للموسيقى الحديثة (*)

ليست الموسيقى ، ولا يمكن أن تكون ، نظاما صوريا تتوارثه الاجيال بلا تغيير ولا تبديل ، بل هي تعبير عن ميل يتجدد بلا انقطاع ، وارادة تتطور دواما . وهي في هذا التطور تساير الروح البشرية في تقلباتها وتتمشى مع الاتجاه العام الذي تسير فيه الحضارة . فالتطابق بين الموسيقى الكلاسيكية والروح العقلية الأوروبية واضح كل الوضوح ، وكذلك كان الاتجاه الرومانتيكي في الموسيقى صورة جزئية من روح رومانتيكية شاملة كانت تعبر عن ميل أساسي طغى على العقل الاوروبي في كل مظاهره ، خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر .

فالتجديد اذن كامن في ماهية الموسيقى ، والفنان الناجح هو الذي يتجاوب مع عصره ويأتي في انتاجه بما يعبر عن روح ذلك العصر . ولقد كانت الاسماء الكبرى في تاريخ الموسيقى ، مثل باخ وبيتهوفن وفاجنر ،مرتبطة على الدوام بتجديدات معينة أتت بها ، وبأساليب لم يألفها

(*) «مجلة علم النفس» ، فبراير ١٩٥٢ .

الفن من قبلهم ، وبثورة ساخطة على القواعد الجامدة التى تسود فى عهدهم • واذا كنا اليوم نعد كلا من هؤلاء العباقرة « كلاسيكيا » فليس ذلك الا لأن فنه قاوم فعل الزمان مدة طويلة ، أما بالنسبة الى عصورهم فقد كانوا جميعا من المجددين ، بل كان الكثيرون منهم يعدون من الشواذ الذين لا يفهمون • فلكم اتهم بيتهوفن فى عصره بالغموض والتعقيد ، وخاصة منذ أتى بسيمفونيته الثالثة ، ولكم لقى فاجنر من السخرية ، ففى فضيحة « تانهويزر » فى باريس عام ١٨٦٠ ما يشعر بمدى سوء الفهم الذى يلقاه فنان كبير وسط جمهور قد يكون مثقفا ومهذبا •

والحق أن عنصر التجديد أساسى فى تذوقنا الفنى للموسيقى • فمن التجارب التى ألفناها جميعا ، أن القطعة الواضحة التى نعجب بها منذ الوهلة الاولى ، وندرك كل جوانبها دفعة واحدة ، كثيرا ما تفقد هذا الجمال بعد أن يتكرر سماعها ، وتصبح مملة ممجوجة • أما القطعة التى نجد فى بعض عناصرها غموضا غير مألوف لدينا ، فالغالب أنها تزداد جمالا بتكرار سماعها ، وترتفع قيمتها فى أعيننا كلما ازدادت عناصرها الغامضة اتضاحا • وهنا يكون فى التجديد الذى يخرج ـ الى حد ما ـ عن المألوف ما يعلو بالقيمة الفنية للانتاج الموسيقى •

ولقد غدت الحاجة الى الخروج عن القواعد الموسيقية المألوفة ماسة فى أواخر القرن التاسع عشر • فقد اكتشف

الفنانون فى نهاية الأمر أن النظام الموسيقى الغربى ، الذى يقتصر على اثنتى عشرة درجة ، ضيق الى حد يبعث على الاختناق • فلو تذكرنا أن كبار الموسيقيين ، من بالسترينا الى فاجنر ، ومعهم المدارس الروسية والاسبانية والفرنسية المختلفة ، لم يكن فى متناول أيديهم جميعا ، فى اللحن وفى الهارمونى ، وفى الآلات المنفردة والفرقـة الكاملة ، فى الاغانى والتراتيل ، فى الأوبرات والدرامات الغنائية ـ فى كل هذا لم يكن فى متناول أيديهم سوى اثنتى عشرة درجة موسيقية ، عندئذ يتبين لنا أن من الصعب أن نكتب لحنا جديدا كل الجدة ، وأن امكانيات التوافق اللحنى تضيق على الدوام ـ خاصة وأن هـذه الدرجات الاثنتى عشرة لا تقف كلها على قدم المساواة ، بل تفضل على الدوام سبع درجات منها ، وتظل للباقيات أهمية ثانوية بالنسبة اليها•

***

هكذا كانت مشكلة الموسيقى فى أواخر القـرن التاسع عشر : لغة تشكو من قلة حروفها ، صيغت بهـا كل المعانى التى يمكن أن تنطوى عليها تلك اللغة ، وفنانون مخلصون لا يودون أن يكونوا من الأتباع المقلدين لهـذا الفنان أو ذاك ، بل يريدون البحث عن جديد ، شـأن كل فنان صادق • فكان المخرج الوحيـد من هـذه المشكلة هو التخلص من الفقر الشحيح الذى تتصف بـه مادة الموسيقى ، وتوسيع نطاق تلك اللغة الضيقة النطاق،

والقيام بانقلاب حاسم فى القواعد والنظم الموسيقية ·

***

ولقد وجد هؤلاء الفنانون الثائرون فى أبحاث علم الأصوات ما يبرر دعوتهم الى التجديد ، فقد أثبت ذلك العلم بطريقة قاطعة أن النظام الحالى الذى تسير عليه الموسيقى ليس نظاما ثابتا تسير عليه الروح البشرية ضرورة ، بل هو نظام عارض يتباين تبعا للبيئات والعصور · وهكذا يخرج عن قيود الأزلية ميدان جديد من ميادين الروح البشرية ، وهو الموسيقى ·

فلكل نظام موسيقى سلم معين · وهذا السلم هو الأصوات التى تثبت عندها الأذن بين مختلف الدرجات التى تتراوح بين نغمة معينة ، ونفس النغمة فى طبقة أعلى منها : أى الصوت كما يغنيه رجل وكما تغنيه امرأة مثلا · ففى كل هذه الأصوات التى تبلغ عددا هائلا ، تقف الأذن عند أصوات معينة لتستطيع تمييزها مما يسبقها ومايليها، وتلك هى التى تكون السلم الموسيقى · ولذلك السلم فى الموسيقى الغربية درجات سبع محدودة ، وله فى غير الموسيقى الغربية نظم أخرى متباينة كل التباين · فلكل من الموسيقى الشرقية والموسيقى الزنجية ، والموسيقى اليونانية القديمة ، سلالمها الخاصة · واذن فالسلم الغربى الشائع ليس مبنيا على قوانين طبيعية ثابتة ، وليس تعبيرا عن ميل غريزى، بل هو نتيجة مبادىء جمالية خاصة اتخذها نظام موسيقى معين ·

ولقد اعتادت الموسيقى الكلاسيكية أن تسير على نظام خاص لا تحيد عنه : فالسلم العام ذو السبع درجات، تختلف أسماؤه تبعا لأسماء الدرجات التى يبدأ منها وينتهى عندها ، وان كان هذا الاختلاف فى الأسماء لايؤثر بطبيعة الحال على المسافات بين الدرجات ، والقطعة الموسيقية كانت تبدأ من سلم معين ، لنسمه سلم « دو » مثلا ، وتنتهى بنفس السلم ضرورة . واذا حادت عنه فى الوسط فانما تنتقل الى سلالم معينة تربطها بالسلم الأصلى صلة قربى . أما الموسيقى الحديثة ، فلم يعد لديها ذلك التجانس النغمى القديم ، ولم تعد تطيق البقاء فى سلم ذى اشارة واحدة ، أو تنتقل الى غيره بانتظام وتبعا لقواعد خاصة ، بل أصبح « الابتكار » هو أن يتغير السلم تغيرا متخبطا . ففى كل فترة قصيرة بل فى كل زمن وكل نغمة ، تتغير اشارة السلم . وبهذا يفتح الطريق لامكانيات جديدة لانهائية ، ويسهل التجديد فى هذه اللعبة المسلية الخطرة الى غير حد .

والحال كذلك فى الهارمونى بين الأصوات الموسيقية المختلفة . فبينما كان الانسجام النغمى يسرى قديما بين أصوات تنتمى الى سلم ذى اشارة واحدة ، أصبح الانسجام ــ ان كان لنا أن نظل نستخدم هذه الكلمة ــ يقوم بين أصوات تنتمى الى سلالم مختلفة . بل حدث ما هو أغرب من ذلك ، اذ أصبح الانسجام يقوم بين أعمدة مختلفة من الهارمونى ، كل عمود منها ينتهى الى سلم معين:

كان يوضع عمود من سلم « صول » الكبير تحت آخر من سلم « دو » الكبير مثلا ، وتستمر هذه العملية بين أكثر السلالم اختلافا ، وعلى الأذن بعد هذا أن تحتمل ·

وعلى حين كان الانسجام بين الأصوات فى النظام الكلاسيكى يقوم بين أبعاد معينة من هذه الأصوات ، بحيث يكفل التناغم بينها ، أصبح على الموسيقى الحديثة أن تسعى الى كشف مسافات جديدة بين أصوات الهارمونى · فأصبح من المألوف أن يقوم الانسجام بين صوت والصوت التالى له مباشرة ، بل بين أنصاف الأصوات بلا تحفظ · وحجة الموسيقيين المحدثين فى ذلك أنه لما كان نظام الموسيقى بأسره مبنيا على الاثنى عشر نصفا من الأصوات ، فلابد من استغراق كل هذه الأنصاف ، أفقيا فى اللحن ورأسيا في الهارمونى ، واستنفاد كل ما بينها من امكانيات ، مهما كان الصوت النهائى غريبا غير مألوف للآذان · وبينما كان كل نشاز يحل الى انسجام فى الموسيقى التقليدية ، أصبحت الموسيقى الحديثة لا ترى ضيرا فى بقاء هذا النشاز على ما هو عليه دون التخلص مما ينطوى عليه من تنافر ·

وأساس هذا الانقلاب فى اللحن وفى الهارمونى ، هو التحديد الجديد لمسافات الاصوات الموسيقية ، كما ظهر بوجه خاص عند « شيونبرج » ·فالمسافة بين النغمة الأساسية ومثيلتها فى الطبقة التى تعلو عنها اثنا عشر

نصفا من الأصوات ، ويقوم السلم المألوف بضغط هـذه الأصوات الى سبعة ، بحيث تكون المسافة بين خمسة منها صوتا كاملا ، وبين اثنين منها نصف صـــوت • أما عند شونبرج ، فالأصوات كلها تتساوى أهمية ، وليس هناك داع لتخطى بعضها واعطاء بعضها الآخر أهمية خاصة ، ومن هنا كان سلمه مكونا من اثنتى عشرة درجة كلها من أنصاف الأصوات (أو التونات) •

وبينما كان شونبرج يقوم بأكبر انقلاب فى ميدان الهارمونى بسلمه الجديد ، لم تظهر لديه الرغبة فى تجديد « قالب » الموســـيقى : فلا زال لمقطوعاته نفس الاطـار القديم ، وعدد الحركات وترتيبها كما عرفته الموسـيقى الكلاســـيكية ـ فنظـريته الجـديدة لم تخلق التركيب الموسيقى الملائم لها • أما الموسيقى الذى أتى بأكبر انقلاب فى ميدان الصورة ، بجانب ما استحدثه من كشوف فى مادة الموسيقى ، فهو « سترافنسكى » • فقد تأمل النظام القديم الذى كان يسير عليه اللحن ، وهو أن يستمر فى جمل وأنصاف جمل موسيقية منتظمة ، وينتهى بسكون كما تنتهى الكتابة الى نقطة ـ وأدرك أن هـــذا التوقف النهائى والتوقف الجزئى المتوسط لا داعى له على الاطلاق • فليس هناك ما يدعو الى أن يتخـذ ختام اللحن شـــكل النقطة النهـــائية ، لأن اللحن ليس جملة ، بل هو خط ممتد لا يتطلب قاعدة معينة ينتهى على أساسها ، وانمـا يتوقف حيثما يشاء مزاج كاتبه • كذلك لم يرداعيا لالتزام

ذلك النظام المطرد فى الايقـــاع ، أو التقيد بنفس عدد الضربات داخل الحاجز الموســـيقى الواحد ، بل يمكننا بتنويع نظام الضربات أن ندفع الملل عن نفس السامعين ، ونقــدم اليهم ايقـــاعا يتجدد دواما • ومن هنا تنوعت الاشـــارات الدالة على الزمن داخل الحواجز المختلفة فى كثير من مؤلفات ديبوسى وسترافنســـكى ، بل لم تعــد بالموسيقى الحديثة الى التقسيم على أساس الحواجز حاجة •

ولقد حاول بعض الموسيقيين أن يستحدثوا انقلابا أوسع نطاقا ، بتقسيم السلم الى أربع وعشرين درجة ، كما هى الحال فى كثير من السلالم الشرقية • وليس فى هذا التقسيم الجديد أى خطر : اذ أن الأذن تستطيع أن تميز « ربع » الصوت بسهولة ، وهكذا تصبح امكانيات اللحن والهارمونى لامتناهية فى هـــذا النظـــام الجديد ، ولكن ينقص هذا الانقلاب بناء نظام موســـيقى كامل ، وخاصة فى ميدان الهارمونى ، يتناسب مع ذلك الميدان الجديد للموسيقى • ومن العقبات التى تعترضه كذلك ضرورة تعــديل كثير من آلات الأوركســـترا الغربية : فالبيانو والآلات الهوائية ســـيعدل تركيبها على هـــذا الأساس تعديلا أساسيا ، وتختلف طريقة العزف عليهـــا اختلافا تاما ، ويبدأ الفنانون فى كشـــف طرق جـــديدة تناسب النظام الذى ابتكروه • وليس كل هذا مستحيلا أو غير معقول ، ولكنه ســـابق لأوانه الى حد ما ، اذ أن سلم شونبرج ذا الدرجات الاثنى عشرة المتساوية ، مازال

منطويا على امكانيات عديدة لم نحقق منها بعد شيئا ٠

والنتيجة لهذا كله أن تنتج مادة صـــوتية خام قد لا يجد فيها كثير من المستمعين الا صخبا وجلبة ، غير أن الفنان المتحمس لها يرى فيها ارتيادا لمناطق مجهولة فى ميدان الأصوات الموسيقية لم يكتشـــفها أحد من قبل ٠ فاذا أصررت على أن تستمع الى الموسيقى من خلال عـــلم النفس ، أى من حيث هى معبرة عن مشاعر معينة ، فلن تجد لتلك الموسيقى أى معنى ٠ أما اذا شئت أن تستمع الى موسيقى خالصة لا تهدف الا الى ذاتها ، فستجد فى ذلك الانقلاب الحديث خير ما يكفل لك هذه المتعة الجمالية الخالصة ٠

فالموسيقى الخالصة مقتصرة على ذاتهـــا ، بعيدة عن الاهابة بأى موضوع خارجى معين ٠ وهى ـ ان شئنا أن نطلق عليها اسما فلسفيا ـ « موضوعية » تنظر الى المعنى المادى أو العاطفى الذى يمكن أن تشير اليه الألحان نظرة محايدة ٠ والواقع أن هذا الانقلاب انما هو مثل من أمثلة ثورة الروح الحديثة على الخلط بين الفنون كما شاع فى العصر الرومانتيكى ٠ فقد أخذ كل فن يتجه الى أن يصبح « خالصا » ، أى مقتصرا على ذاته ، منفصلا عن غيره من الفنون ، لا يهيب بشىء ٠ فأنت ترى اليوم شعرا خالصا ، ورسما خالصا ، وموسيقى خالصة (ومما له دلالته هنا أن سترافنسكى وبيكاسو قد أصبحا صديقين حميمين فى

النهاية ، وأنهما تعاونا سويا فى تأليف باليه راقص هو «بولتشينللو») • فكل فن من هؤلاء يسعى الى الاستقلال عن غيره ، والى أن يتخذ له من ذاته وحدها غاية ، أى أن الموسيقى لم تعد تسعى الى أن تثير فى ذهنك معانى شعرية ، أوصورا مادية ـ ومن هنا كان عصر فاجنر وديبوسى يعد عتيقا بالنسبة الى الفنانين المتطرفين فى نزعتهم المحدثة ، واستبعد تماما عنصر التعبير واثارة المشاعر ـ وبعد أن كانت النغمة رمزا ، وعلامة ، وطريقة للتعبير مشحونة بمحتوى وصفى ، أصبحت « نغمة » فحسب ، أى مادة خالصة ، ووجودا يكتفى بذاته ولا يشير الى شىء •

***

فاذا انتقلنا الى الجانب النقدى من هذا البحث ، فلنؤكد أولا أن التجديد الموسيقى أمر لا مفر منه ، اذ أن تقلب القواعد الموسيقية وتطورها فى القرون الماضية خير شاهد على ذلك • والواقع أن مؤلفى الموسيقى فى الفترة الأخيرة قد أحسوا بضيق نطاق قواعدهم القديمة الى حد كان كفيلا بأن يبعث فيهم الجمود • والواقع أيضا أن كبار الموسيقيين كانوا دائما يخرجون عن القواعد المألوفة كلما واجهتهم مشكلة تعبيرية تعجز عن حلها القواعد : ففى الحركة الثانية من سيمفونية بيتهوفن الثالثة ، وفى الحركة

الرابعة لسيمفونية تشايكوفسكي السادسة ، وفى مقدمات عديدة لفاجنر ، مثل مقدمة « الهولندى الطائر » ـ فى كل هذا كانت المعانى التى يعبر عنها المؤلف أوسع مما تحتمله القواعد الشائعة ، ولهذا تجاوزوا تلك القواعد وتعدوها على نحو كان يبدو غريبا فى أعين معاصريهم ·

فمن مستلزمات الفن اذن ، تلك الحرية والتلقائية التى تؤدى الى التجديد · غير أن التجديد الذى لا يقصد منه شىء سوى الاختلاف عن كل ما عرف من قبل ، ليس الا شذوذا عقيما · ولو وجد فنان تبلغ أصالته وابتكاره حد الانفصال تماما عن التفاهم مع كل من يعيش معه ، لما استحق منا تقديرا كبيرا ·ومن هنا رأينا كبار الفنانين يبدأون بدراسة القواعد الموروثة فى فنهم ، اذ هى موجز لتجارب ذلك الفن الماضية ـ ولكنهم لا يدرسونها ليتقيدوا بها تقيدا حرفيا ، وانما لكى تتوافر لديهم القدرة على استعمالها استعمالا حرا مجددا · ومن هنا قيل ان المرء لا يدرس القواعد القديمة فى الفن الا ليتعلم كيف يخرج عنها · ولقد أكد شونبرج ، وهو صاحب انقلاب من أكبر الانقلابات الموسيقية الحديثة ، ضرورة مرور دارس الموسيقى بالتجارب الماضية ، بحيث لا يتخلى عنها الا تحت ضغط ينبع من باطن نفسه · فالحاجة الى التجديد يجب أن تنشأ عن الشعور بعدم كفاية الصور القديمة ، وعن كشف المرء فى تاريخ تلك الصور عن ميل نحو وجهة جديدة يحاول هو تحقيقها وابرازها الى حيز الوجود ·

فدراسة الماضى اذن ضرورية ، لأنها تكشف للمرء عن علاقات جديدة توحى لنا بالطريق الذى يجب أن نسير عليه فى اعادة بناء تلك القواعد من جديد ٠

ولكن ما حدث فى التطور الأخير للموسيقى هو أن يبحث بعض المؤلفين عن التجديد لذاته ، وذلك فى مذاهب مختلفة يعبرون عنها باسم « المدرسة المجددة » أو « المستقبلية » ٠ فهنا يبعد الفنانون عن كل سابقة تاريخية فى الفن ، ظانين أن المثل الأعلى للفن هو التجديد بغير حدود ٠ والواقع أنه اذا كان صحيحا أن كل عمل فنى جميل يجب أن يتضمن شيئا من التجديد ، فان عكس هذه القضية ، وهو أن كل جديد جميل ، ليس صحيحا على الاطلاق ٠ اذ أن السعى الى الجدة لذاتها ، فى عمل لا شرط له الا أن يكون مختلفا كل الاختلاف عما وجد من قبل ، يؤدى بنا الى انتاج فنى عقيم لا جدوى منه ٠ فعلينا اذن ألا نثق بالانقلابات الفنية التى تزعم أنها تنكر الماضى كله دفعة واحدة ، اذ أن تجديداتها ستكون عرضية زائلة ، سرعان ما ينتهى عهدها بعد أن يتضح عجزها عن الاندماج فى التطور التاريخى للموسيقى ٠

ومن ذلك النقد السابق يتفرع نقد آخر على جانب كبير من الأهمية : اذ أن سعى هؤلاء المحدثين الى التجديد لذاته قد جعلهم ينحدرون الى مستوى « المجربين » فحسب ٠ فأعمالهم « تجارب » فى عالم الموسيقى ، يهدف

كل منها الى كشف عنصر صوتى لم يكشف من قبل ٠ وهنا تتبدى لنا صفة أساسية فى هذا النوع من التأليف الموسيقى ، هو أنه يبدأ « بنظرية » ٠ وأيا ما كانت فكرة المرء عن خلق العمل الفنى ، فسيسلم حتما بأن نقطة البداية فى الانتاج الفنى هى عاطفة أو احساس معين ، لا نظرية عقلية ــ وهذه العاطفة تؤدى فى كثير من الأحيان الى التعبير عنها بقواعد تستخلص منها نظرية جديدة ــ أى أن النظرية نتيجة وليست سببا ٠ فنقطة بداية الفنان « المستقبلى » اذن باطلة : اذ يبدأ بأن يقصد ابتداع أسلوب جديد ، ولا يكون له من هدف سوى الجدة فى الأسلوب، فيكون الدافع له فى انتاجه دافعا نظريا خالصا ، وتختفى من عمله كل آثار الحساسية الفنية الشعورية ٠ والواقع أن بدء الفنان بوضع منهج تجديدى معين ،يعنى سبق القواعد على الالهام ، ويعنى ــ فوق ذلك ــ فهما سيئا لمهمة علم الجمال ٠ فهنا يظن الفنان أن هدف ذلك العلم هو أن يرشد الخلق الفنى مقدما ، أى أن تسبق القيم الفنية عمل الفنان ذاته وتفرض عليه مقدما ، بينما الواقع أن العمل الفنى ذاته هو الذى يخلق تلك القيم خلال عملية الابداع ٠ فعلم الجمال لا يتحكم فى مصير العمل الفنى ولا يحدد اتجاهاته ، بل هو لاحق لعملية الخلق مستمد منها ٠ ولاشك فى أن كل نظرية توضع مقدما ، ويكون مكانها خارج تجربة الفعل الابداعى ذاته ، تعوق المسار الحر للفنان ، ولا تمكنه من بلوغ القيم الأصلية

التي تكمن فيه ، والتي يتجه اليها تلقائيا • حقا ان الجمال علم معيارى ، ولكنه ليس معياريا بمعنى أنه يفرض قيم الجمال على الفنان ويوجهه مقدما ، بل بمعنى تحليله وتقنينه لتلك القيم فحسب •

والواقع أن اتخاذ الفنان نقطة بدايته من نظرية معينة ، يعنى أن اعجابنا به عقلى محض • فعن طريق التحليل العقلى وحده نصل الى تقدير من يأتى لنا بنظرية جديدة أو بكشف مبتكر فى ميدان الموسيقى • ولكن الحقيقة أن هذا التقدير العقلى انما يكون الأساس الخلقى للعمل الفنى ، لأن النظرية تمهيد للخلق الفنى وليست أساسا لاعجابنا به • ولقد شبه أحد الكتاب الموسيقيين ذلك الاهتمام بالأساس العقلى للموسيقى بأنه أقرب مايكون الى اهتمام المرء ـ عند تأمله منظرا مسرحيا بديعا ـ بالأساس المادى الذى يجرى وراء المسرح ، بحيث يظل يفكر طوال الوقت فى الأسلاك والأجهزة الكهربائية والحبال والأصوات المختلفة التى تدور خلف المسرح ، وينتج عن تأثيرها هذا المنظر الذى يشاهده • فاعجابنا العقلى لايجب أن يطغى بأى حال على تقديرنا النهائى للانتاج الفنى فى صورته التامة ، أى كما ينتقل الى آذاننا على أكتاف النظرية العقلية الممهدة له •

ونتيجة ذلك أن أصبح كثير من موسيقيينا اليوم يفتقرون الى العنصر الأساسى لكل انتاج فنى ، وهو

الالهام • وايا ما كانت نظريتك فى تفسير الابداع الفنى فستعترف ولا شك بأهمية هـــذا العنصر الغامض الذى لا نملك عنه الا تعبيرات شعرية غير دقيقة • هذا العنصر كان دائما القوة الأولى الدافعة لكبار الموسيقيين : فعـلى الرغم مما كان يجده فنان مثل بيتهوفن من عناء فى الخروج بألحانه الى الصورة التى نلمســها ، وعلى الرغم من طول الوقت الذى كان يستغرقه تأليف سيمفونية عند برامز ـ على الرغم من ذلك فان هذا العناء كان ، فى أغلب الأحيان، راجعا الى صقل القطعة وتهذيبها ، والى اخراجها على الصورة النهائية التى تصل بها الى آذاننا ـ أما التيار الأصـــلى لها ، والاتجاهات الأولى للحن ، فغالبا ما كانت تصـــدر مستقلة عن كل نظرية سابقة عن طريق مفاجىء هو الذى اصطلحنا على تسميته بالالهام •

وتكاد هذه الطريقة فى التأليف الموسيقى تقرب من الاختفاء اليوم • فالمؤلفون الموسيقيون يقصرون همهم على الوسائل ، لا على الغايات ـ وهدف كل منهم هو أن يبحث عن مادة صوتية موسيقية جديدة ، دون أن يفكر فى كيفية الاستفادة من المواد الهائلة التى توافرت للموسيقى الحديثة بعد كشوفها الأخيرة •

ولقد أدى هذا الاهتمام المفرط بالوسائل الى أن غابت عن أذهاننا فكرة المعنى النهائى للانتاج الموسيقى • ففى ازالة شونبرج لكل حاجز بين أنصاف الأصوات ، اختفى

العنصر الذى يضفى « النور » على القطعة الموسيقية • فحين تصبح درجات السلم كلها متساوية الأهمية ، تكتسى كل أصواتها لونا باهتا غامضا لا يميز بين الواحدة منها والأخرى • فأساس التنوع فى ألوان الموسيقى السائدة فى القرن التاسع عشر ، هو اتباعها نظام سلم تتفاوت درجاته أهمية ، مما يؤدى الى أن تتخذ حركة كل قطعة معنى معينا يمكن تغييره كما يشاء خيال الفنان • والواقع أن مساواة شونبرج بين الأصوات الكروماتيكية كلها، يذكرنا بفكر مثل فكر برجسون ، اذ يرفض الموسيقى تقييد حركة التحول الموسيقية الحرة فى مقولات أو صور أولية سابقة، تفرض على التدرج النغمى وتتحكم فيه ـ ففى تلك الموسيقى تحول دائم لا يعوقه العقل فى شىء • غير أنه اذا كانت هذه الصيرورة المستمرة جائزة فى ميدان التفكير الفلسفى. فهى فى ميدان الموسيقى تغيير خطير للعناصر الأساسية فى لغتها ، وابدال حروف جديدة بحروفها المألوفة ، وان كنا لا نعلم يقينا ما اذا كان التأثير الصوتى لمجموعات هذه الحروف الجديدة يؤدى الى جمل موسيقية أعمق فى معناها من الجمل القديمة أم لا • وعلى أى حال فالموسيقى الحديثة ـ باعتراف مبدعيها ـ لاتعبيرية • فان ظل المرء يسعى الى أنغام ذات محتوى نفسى معين ، فلن يجد فى تلك الموسيقى شيئا ، وانما عليه أن يحصر اعجابه الفنى بها فى نطاق نغمى خالص لاتشوبه أية شائبة نفسية • والنتيجة المباشرة لهذا أن تصبح الموسيقى ضجة مسلية ،

فيها توثب وحياة ، ولكنها لا تعبر عن شيء • وهذا هو حقا ما تشعر به وأنت تسمع كثيرا من قطع سترافنسكي مثلا : فهي أشبه بالطبيعة في سذاجتها السعيدة ، وفي عدم اكتراثها بكل معنى ومدلول يضفيه عليها عقل الانسان ـ ومن هنا سميت قطعة مثل « طقوس الربيع » ، باسم « مزامير الأرض » • وليس في هذا ضير على تقديرنا لمثل هذه الموسيقى ، غير أن ما يهمنا هنا هو أن دلالة الفن الموسيقي قد اختلفت ، وأصبح التعبير عنصرا غريبا عنه لتحل محله كشوف تنتمي ـ قبل كل شيء ـ الى مجال الصوت الخالص •

ولسنا نود أن نطيل في وصف مظاهر استغلال هذا الانقلاب الموسيقى استغلالا سيئا ، وانما يكفينا أن نشير الى ما شاع في الموسيقى الحديثة من العودة الى الايقاعات البدائية والى سيادة آلات الدق والطبول على حساب بقية الآلات ، الى ما عمد اليه الأمريكيون من الافراط في الغرابة والشذوذ ، كأن يؤلفوا « كنشرتو » للآلة الكاتبة مع الأوركسترا ، وقطعا موسيقية تطلق في وسطها طلقات نارية ، أو تأليف قطع راقصة آلية ، تؤديها الآلات الحالية عن طريق الكهرباء لا عن طريق العزف الانساني عليها • ونحن هنا لا نرمي الى الحط من قدر الموسيقى البدائية لذاتها ، بل نكتفي بالاشارة الى أنها وضعت في مجتمع معين لأجل ذلك المجتمع ذاته ، والى أن انكار التقدم الفني خلال عشرات القرون والعودة الى حالة بدائية أمر لا مبرر

له على الاطلاق بعد تطور الذوق الموسيقى كل هذا التطور٠ أما العزف الآلى فتجربة ثبت اخفاقها ، اذ أن كل ما وصلت اليه الآلة هو أن تحفظ فن الانسان وتسجله ، كما فى الاسطوانات الموسيقية ـ أما أن تحل محل الانسان فى العزف ، فهذا ما يؤدى بالفعل الى تدهور لا الى تقدم ٠ فالموسيقى ، قبل كل شىء ، حديث انسان لانسان ٠

كذلك أود أن أشير من بعيد الى ما أدت اليه الموسيقى الحديثة من تعقيد متكلف ٠ ففى بعض موسيقيى اليوم نزعة الى التعقيد لذاته ، يخفون بها عجزهم عن الابتداع الابتكار ، ويغرقون السامع فى خضم من التركيبات العويصة ، حتى لا يكشف افتقارهم الى الهدف الصحيح ٠ ففى هذا الغموض المتعمد يعجز المرء عن الحكم على العمل الفنى حكما صادقا وسط تعقيد الأداء ، وما على المؤلف الا أن يضيف الى تيارات الموسيقى طبقات أخرى عديدة ، ويأتى بما يخرج عن المألوف فى الهارمونى ، ليشغل السامع بغموض القواعد عن تقدير قيمة عمله الفنى كاملا ٠

***

ولهذا البحث هدف لا بد من ايضاحه بعد عرض مظاهر الانقلاب الموسيقى ، هو عدم امكان الحكم على ذلك الانقلاب على نحو نهائى ثابت ٠ ففى التجديدات الموسيقية الجزئية السابقة ، كنا ننعت من يتمسك بالقديم وينكر الكشوف الجديدة بالتحجر والجمود ، لعجزه عن مسايرة

التطور • أما فى هذا الانقلاب الحديث الشامل ، فليس لنا أن نصف بالعجز من لم يتابعه • اذ أن من صفات الانقلابات التى يمكن متابعتها ، أن تتدرج على نحو معقول• وليست الثورة الفنية كالثورة السياسية تشتعل فجأة (وان كان لهذه الأخيرة ذاتها مقدماتها البعيدة فى كل الأحوال) ، بل تتغير القواعد تدريجا كلما تهيأت لها الأذهان • وقد نصف الانقلاب الموسيقى الحديث بأنه مفاجىء وعنيف ، وبأن المقدمات السابقة عليه لم تمهد له تمهيدا كافيا • فاذا شئنا أن نتجاوز عن هذا القدر من المفاجأة ، ونحاول مسايرة ذلك الانقلاب ، فليس لنا ، مع هذا ، أن نلوم من لم يتابعه بنفس سرعته • وتلك صفة يتميز بها التطور الأخير وحده للموسيقى ، أما التطورات السابقة فكانت كما قلنا ، متدرجة لا عذر لمن لم يسايرها•

وأخيرا ، فقد يلمس المرء هنا قدرا من عدم الرضا عن بعض الاتجاهات المتطرفة فى الموسيقى الحديثة ، ويتساءل : ما الحل اذن ؟ الواقع أن فترة الانقلاب العنيف يجب أن تنتهى ، فقد فتحت أمامنا الآفاق الجديدة ، ولم يستغل الموسيقيون بعد كل امكانياتها حتى يحاولوا تجاوزها • ومهمة الموسيقى الآن هى أن تقوم بعملية أغفلها ذلك الانقلاب عامدا ، وهى ادماج الكشوف الجديدة فى التراث القديم • فقد اكتفينا بما اكتشفناه ، وأصبح علينا أن نجنى ثمار هذه الكشوف بقدر طاقتنا ، ونقوم بعملية تمثيل تهضم تلك المادة الجديدة وتدمجها بكياننا الموسيقى

الكامل . وهنا نرى أنفسنا نسير فى اتجاه مماثل لذلك الاتجاه المجيد الذى سار فيه من قبل أقطاب الموسيقى الكلاسيكية ، ولكن مع سعة فى المادة التى أصبحت فى متناول أيدينا . وهنا أيضا نجد أسماء وضاءة لا معة تنير لنا الطريق الذى يجب أن نسير فيه : أسماء ديبوسى ورخمانينوف وسيبيليوس وبروكوفييف وشوستاكوفتش ، الذين عرفوا كيف يمزجون كشوفهم بالتقاليد النافعة الماضية ، ويقدمون الى العالم فنا مبتكرا لا ينفصل عن التطور الموسيقى الغابر .

محنة الموسيقى الغربية المعاصرة (*)

ما زالت الأعمال الموسيقية الكبرى الماضية تحتل الجزء الأكبر من برامج الحفلات الموسيقية الغربية ، ويتكرر عزفها الى الحد الذى يؤدى الى الاضرار بها أحيانا . ولكن اذا شكا المستمع من هذا التكرار ، فلن يجد فى الموسيقى المعاصرة ما يحل محل الأعمال الماضية المجيدة . وهكذا يظل المستمع فى معظم الأحيان مفتقرا الى شىء يجمع بين صفتى الجدة والجودة معا ، ويتعين عليه أن يقوم باختيار غير حر يضطر فيه آسفا الى التضحية باحدى هاتين الصفتين .

ذلك لأن الموسيقى الغربية المعاصرة التى تقدم الى المستمعين على أنها مجددة ، لا معنى لها ، فى معظم الأحيان، بالنسبة الى المستمعين الذين توجه اليهم هذه الموسيقى . والذى يحدث عادة هو أن هؤلاء يصفقون لها بعد انتهائها فى أدب ، ولكن سرعان ما ينسون عنها كل شىء ، ولا يبقى فى أذهانهم عنها الا ما تردده فئة قليلة من دعاتها

(*) «الثقافة» ، العدد ١٧ ، نوفمبر ١٩٦٣ .

المتحمسين ، الذين لا يفلحون أبدا فى اقناع الأغلبية الساحقة بوجهة نظرهم • وعلى قدر ما يزداد اليوم عدد أولئك الذين يشتغلون بالتأليف الموسيقى ، وتسود مئات الألوف من الصفحات ذات الأسطر الخماسية ، فان الانتاج نفسه هزيل ، وتكون نتيجة هذا الانتشار الكمى انحدارا كيفيا يبدو أمرا لا مفر منه •

فما هى علة هذا الوضع السائد فى الموسيقى المعاصرة ؟ ان السبب الأول هو تزايد انعزال الموسيقى « المجدد » عن الجمهور • فالمجددون ، من أصحاب التجارب والمغامرات غير المألوفة فى عالم النغم ، يشعرون ـ صوابا أو خطأ ـ بأنهم أقلية مضطهدة فى مجتمع لا يقدرهم ، وينطقون لغة لا تتذوقها آذان مستمعيهم ، حتى المثقفين منهم • وكلما اشتد لديهم هذا الشعور بالاضطهاد ، دفعهم الى المزيد من الاغراب فى التأليف ، ظانين أن افتقار الناس الى فهم أعمالهم دليل على عظمة هذه الأعمال ، اذ أن كبار الفنانين فى الماضى كانوا ، حسب اعتقادهم ، لا يلقون عادة من الجمهور الا التجاهل (وهى قضية باطلة) ، على حين أن الأجيال المقبلة هى وحدها التى ستقدر هؤلاء المجددين حق قدرهم (وهو أمر بعيد الاحتمال) •

وربما كان من أسباب هذا التباعد بين الموسيقى المعاصر وبين جمهوره ، تلك النظرة التقديسية التى ينظر الناس بها الى النواحى الفنية أو التكنيكية فى العمل

الموسيقى ، وهى نواح تبدو سرا غامضا لا يتقنه الا أربابه • وهكذا ترى المثقفين أنفسهم لا يعلمون أن هذه النواحى التكنيكية يمكن أن تلقن لأى شخص يبدى الاهتمام والاجتهاد الكافى ، وأن تعلمها أسهل قطعا من تعلم الرياضيات ، ولا يقل سهولة عن تعلم قواعد النحو • وهذا أمر يضفى على مهنة التأليف الموسيقى هالة من القداسة ترفعها فوق مستوى النقد • وعلى حين أن التجديد فى ميدان الأدب أمر لا يصعب على المثقفين عامة تقديره ، فان التجديد فى ميدان التأليف الموسيقى أمر يشعر معظم المثقفين بنوع من العجز ازاءه ولايدعون لأنفسهم القدرة على الحكم عليه • وهكذا ينظر الى المؤلفين الموسيقيين مهما فعلوا — نظرة فيها شىء من القداسة ، ويستغل هؤلاء هذا الموقف فيجعلون من أنفسهم ما يشبه جماعة سرية لا تحرص الا على الاحتفاظ بمركزها الخاص ، دون أن تعبأ على الاطلاق بتقديم شىء له قيمة لبقية البشر •

وهكذا أصبح المؤلف الموسيقى المعاصر يحس بقدر من الحرية يتيح له الغاء كل القواعد التقليدية لمهنته ، ووضع قواعد لنفسه بنفسه • وهو يرفض أن يدخل فى منافسة مع كبار الفنانين السابقين : بل انه يقضى جزءا كبيرا من حياته محاولا اقناع الآخرين بأن هؤلاء الأخيرين لا يستحقون ما نالوه من الشهرة ، أو أن شهرتهم ينبغى أن تسرى على عصورهم وحدها ، لا على عصرنا نحن • أما المستمع السىء الحظ ، فعليه أن يقبل هذه الأحكام

صاغرا : اذ أن ذلك الذى يصدرها ينطق لغة تعلو على فهمه • فاذا ما شاء المستمع ان يثبت أنه من المثقفين حقا ، أو أنه من « الطليعه » ، فعليه أن يستمع بخشوع ، ويصفق بحماسة سواء أكان يفهم أم لا يفهم ، وعليه أن يكتم آراءه الحقيقية ولا يسر بها الى أحد ، حتى لا يتهم بالجهل والتخلف • ونتيجة هذا كله أن الموسيقى الغربية المعاصرة تمر بفترة حالكة الظلام فى تاريخها ، فترة مليئة بالأقزام حافلة بالتفاهة ، حتى ليبلغ التشاؤم عند المرء حدا يتوهم معه أحيانا أن عهد العمالقة قد انتهى الى غير رجعة ، وأن الموسيقى نفسها ، بوصفها سيدة الفنون ، توشك أن تنزل عن عرشها الرفيع فى ذلك المجتمع •

ومن المعروف أن الموسيقى الألمانى « أرنولد شونبرج » هو الذى فتح باب تلك الاتجاهات التى تعد الموسيقى المعاصرة امتدادا لها • وربما لم يكن العالم فى ذلك الوقت يدرك تماما مدى خطورة الاتجاه الذى بدأه شونبرج : فقد كان يعاصره مجموعة من أواخر الشخصيات الضخمة التى جمعت بين التجديد واحترام التقاليد ، مثل ريشارد شتراوس ، وسيبيليوس ، ومالر ، وبوتشينى • ومع ذلك فسرعان ماتعلق بشونبرج عدد من صغار المؤلفين الموسيقيين ، الذين رأوا فى نظرياته الجديدة بشائر المستقبل فى الفن الموسيقى ، فشجعه ذلك على المضى فى اتجاهه الجديد ، ووضع تفاصيل نظامه الانقلابى فى الموسيقى ، وهكذا ظهرت « الطريقة الاثنا عشرية » ، أو طريقة «الصف

النغمى » أو « الطريقة التسلسلية » • كان هذا الانقلاب يعنى القضاء على اللحن النغمى بصفاته ومسافاته المعروفة (ومن هنا سمى أيضا بالنظام اللانغمى) ، مع أن الموسيقى بمعناها الكلاسيكى انما بنيت على هذا التمييز •

ومن المؤكد أن من أسباب ترحيب الموسيقيين بهذا الاتجاه الجديد ، أنه ألغى أيضا الحد الفاصل بين العبقريه والتفاهة : فحين يصبح التأليف الموسيقى دراسه تجريبية أشبه بالتفاعلات الكيميائية التى تتم فى انابيب الاختبار ، فعندئذ يستطيع الفنان القزم أن يتوارى خلف ستار « التجديد » ، ويدارى هـزاله بالدخول فى سباق مع « الطليعة » من الفنانين المخالفين من أمثاله ، وهو سباق يتفوق فيه أشدهم اغرابا ، مهما كانت القيمة الذاتية لأعماله • وهكذا لم يكن النظام الجديد يقتضى موهبة أو عبقرية ، بل كان يسفر عن نواتج لا لون لها ولا طعم ولا قوام ، نواتج لا يستطيع السامع اليها ـ اذا استخدم ذوقه وحده ـ أن يحدد ان كان مؤلفها يصلح موسيقيا أم يصلح حدادا !

ووجد النظام الجديد أنصـارا متحمسين له ، كان لبعضهم شخصيته المستقلة ، مثـل « أنتـون فيبرن » و « ألبان برج » و « باول هندمت » و « بيلا بارتوك » ـ غير أن هذه الشخصيات الهامة كانت تتميز بعدم التزامها

النظام الجديد على الدوام : فهم لم يكونوا أتباعا مخلصين تماما للنظام اللانغمى فى التأليف • ولكن الغالبيه الكبرى من أنصار هذا النظام الجديد كآنوا أولئك الذين وجدوه أسهل وأيسر ، واتخذوا منه ملجأ يلوذون به من ضعفهم وافتقارهم الى الموهبة •

وظهرت فى فرنسا مجمـــوعة أخرى من الموسيقيين الذين أحرزوا شهرة دولية كبيرة ، والذين كان كل همهم هو تحطيم التراث الألماني والايطالى فى التأليف الموسيقى ، وهو تراث ندين له بأعمال رائعة ستظلى لهاقيمتها الباقية• وقد اشتهرت من هؤلاء الموسيقيين فئة أطلق عليها اسم « الســتة » أبرزهم « داريوس ميلو » و « هونيجر » و « بولانك » ، وانضم اليهم ، فى باريس ، المهاجر الروسى الكبير « ايجور سترافنسكي » • وكان هدف هذا الاتجاه هو القضاء على كل بقايا العصر الرومانتيكى ، والتخلص بأى تمن من تأثير ريشارد فاجنر ، الذى كانوا يعدونه عدوهم الأكبر • ووجد هؤلاء كتابا يتحدثون باسمهم ، منهم « اندريه جيد » و « جان كوكتو » ، اللذان عدا نفســيهما داعيين أدبيين للاتجــــاه الفرنسى الجديد فى الموسيقى • ولكن لنسأل أنفسنا : ما الذى تبقى لمؤلفات هؤلاء « الستة » من قيمة فى يومنا هذا ؟ لقد كانت هذه المؤلفات عصرية حقا فى وقتها ، ولكن هل بقى منها اليوم شىء يستحق الذكر ؟ ان العالم قد أوشك على نسيانهم وهم أحياء ، فهل ستتذكر لهم الأجيال التالية شيئا ؟

أما ايجور سترافنسكي فهو شخصية ضخمة تقف بمعزل عن الباقين ؛ وهو أستاذ لاشك فى فنه ، غير أن لديه قدرة زنبقية على التقلب مع كل أسلوب جديد ، وعلى تغيير جلده كلما اقتضى ذوق العصر لونا جديدا • على ان أعظم أعماله ، فى رأى الكثير من النقاد ، هى تلك التى تمت قبل أخذه بالطريقة التسلسلية فى التأليف ، حتى ليرى البعض أن دوره فى تاريخ الموسيقى قد توقف عند الأعوام العشرين الأول من هذا القرن ، رغم أنه مازال حيا الى اليوم •

فالى أين يؤدى بنا هذا كله ؟ الأمر الذى لاشك فيه أن تغيير الاسلوب من أجل التغيير فحسب انما هو هدف عقيم لا جدوى منه ، فضلا عن أنه يبعث الملل السريع فى النفوس : وأكبر آفة يمكن أن تصاب بها الموسيقى هى أن تغدو مملة •

ولقد حاول البعض تبرير هذه الموسيقى بأنها « تجريبية وتقدمية » • وهما لفظان لهما وقع واحترام خاص فى النفوس • ولكن اذا كانت التجريبية صفة مستحبة فى العلم ، وكانت التقدمية صفة مرغوبة فى السياسة ، فليس معنى ذلك أن الصفتين مطلوبتان دائما فى الفن • فالأدب مثلا ـ مع كل ماطرأ على مدارسه من تغير ـ لم يحدث انقلابا فى أداته ، وهى اللغة ، بنفس المعنى الذى تعد فيه الموسيقى المعاصرة انقلابية : اذ أن طريقة السرد قد

لا تختلف فى كتاب أدبى حديث عمـــا كانت عليه أيام اليونانيين ، هذا اذا استثنينا بعض اتجاهات « الطليعه » التى لا تلقى اهتماما من النقـاد ، والتى لا تكون المجرى الرئيسى للادب المعـــاصر على الاطلاق • فالأدب ، فى عمومه ، مازال فنا صحيحا ، سليما ، لا يقتصر على نقل تجديدات فى « الصنعة » الى القراء ، وانما ينقل معانى عميقة الى جمهور كبير يقدره ويعرف كيف يسـتوعبه ويتذوقه • ورغم أن أداته ، وهى اللغـة ، قديمة قـدم الانسانية ، وتراثها لا يتغير الا ببطء شديد ، فان الأدب يشق طريقه بنجاح دون حاجة الى انقلابات أو الى «تجارب» • وللموسيقى أيضا تراثها ، ولغتها الخاصة التى يمكن أن تؤدى نفس وظيفة اللغة فى الأدب • ورغم كل مايبذل من محاولات للقضـاء على هذا التراث ، فقد أخذ الفنـانون يزدادون ادراكا لهذه الحقيقة الهامة ، وهى أن من الخطأ القول بوجود طريقة جديدة تماما لكتابة الموسيقى • بل ان عددا من أكبر الموسيقيين العالميين فى الوقت الحاضر يشغلون أنفسهم بمحاولة اعـــادة كشف هذا التراث ، ويلقون من جماهيرهم استجابة صادقة لجهودهم هذه • هؤلاء الموسيقيون لا يخشون منافســة التراث الماضى ، ولا يحجمون عن تأليف موسيقى تقبل المقارنة مع الأعمال الكبرى فى هذا التراث •

ومن الحقائق المعروفة أن العـدد الأكبر من هـؤلاء الموسيقيين الذين لا يخجلون من الاحتفاظ بكل ماهو سليم

فى التراث الموسيقى السابق ، يتألف من تلك المجموعه الهامة من الموسيقيين الروس المعاصرين : شوستاكوفتش ، وخاتشـــاتوريان ، وكاباليفسكى ، وبروكوفييف • ومن المعروف أيضا ان كثيرا من النقاد ينسبون التزام هؤلاء الموسيقيين جزئيا للتراث الى نوع من الرقابة السياسية التى يقال انها مفروضة عليهم ، والتى تحارب بشدة إدخال التجديدات التجريدية المتطرفة فى مجال الموسيقى • ومع ذلك فمن الواجب أن نلاحظ فى هذا الصدد أمورا ثلاثة :

الأول أن عددا من أكبر الموسيقيين العالميين ، فى العالم الغربى ، لا يؤمن بالتجديدات المتطرفة ويحاربها بقوة وعن وعى ، ويمتنع عمدا عن عزفها فى كل حفل يشرف عليه ، ولا يكف فى كل مناسبة عن الحملة عليها ووصفها بأنها دجل واحتيال • ويكفينا أن نذكر فى هذا الصدد اسمى « بابلوكازالس » و « برونوفالتر » (قبل وفاة هذا الأخير) ،لندرك أن لهذا الرأى أنصارا بين عمالقة الفن المعاصر • هؤلاء الفنانون يقومون ، كل فى مجاله الخاص ، بنوع من الرقابة الفنية لا يختلف كثـــيرا عن تلك التى تمارس ضد التجديد المتطرف فى بعض البلدان ، ومع ذلك فان أحدا لا يشك فى اخلاصهم للفن ومناصرتهم لحرية الفنان •

والأمر الثانى أن الموسيقى « المبـــاحة » فى هذه الحالة ليست تقليدية على الاطلاق : ففيها عناصر تجديدية

لاشك فيها ، وهي قطعا تختلف اختلافا كبيرا عن الموسيقى الرومانتيكية التي شاعت في القرن التاسع عشر وامتدت ، في حالات قليله ، الى أوائل القـــرن العشرين • وبعبارة أخرى فالتجديد هنا لا يحارب لذاته ، وانما يرحب به اذا امتزج بالتراث الموسيقى الأصيل ليـــكون معه مركبا ذا معنى •• أما اذا أصبح غاية في ذاته ، واذا تحول الى تجارب صوتية لا يقصد منها الا صك الأذان بكل ماهو غريب من الأصوات ، فعندئذ يصبح الاعتراف به أمـــرا يثير الشك والتساؤل •

وأخيرا ، فالعبرة ، كما يقولون ، بالنتيجة • والنتيجة في حالة ترك الحبل على الغـــارب هي التخبط والتدهور والأصوات المنكرة ، وفي حالة وضع بعض الحدود والقيود على الجموح المتطرف هي التقدم الذى لا ينكره أى شخص له قدر من الثقافة الموسيقية في العالم بأسره •

ولعل هـــذا كفيل بأن يثير في الأذهان الحاجة الى تعديل بعض المفهومات الشائعة لمعاني الحرية والتقييد في الفن ، عنـــدما يثبت عمليـــا أن الحرية قد أدت الى التدهور • واذا كان من المســـلم به أن التقييد ، عندما يتطرف ، يصل الى حد خنق الفنـــان ، وبذلك تكون له مساوئه المؤكدة ، فان المسألة التي تؤدى محنة الموسيقى الغربية المعاصرة الى اثارتها بكل وضوح ، هي أن الحرية المتطرفة قد تكون لها مساوئها أيضا ــ وهذه مسألة تعد هذه المحنة ذاتها مظهرا عمليا ملموسا لها •

موسيقى وآلات وتسجيل (*)

كلنا نعرف أن الواسطة التى تستخدم في نقل الأنغام الموسيقية الى آذان السامعين تسمي « آلة » ، وأن الفرقة الموسيقية تضم عــــددا يقل أو يكثر من « الآلات » التى يؤدى كل منها دورا معينا فى عملية النقل هذه • ومع ذلك فقد كنا ، فى لغتنا العربية غير موفقين على الاطلاق فى اختيار اسم « الآلة » للدلالة على هذه الواســطة الموسيقية ، وكان الناطقون باللغات الاجنبية أدق منـــا كثيرا حين عبروا عن هـــذا المعنى بلفظ تترجمه كلمة « الأدوات » الموسيقية • ذلك لأن الآلة هى قبل كل شىء جهاز أو نظام لديه القدرة على أداء وظيفته على نحو تلقائى الى حد ما • واهم ما يميز الآلة من الاداة أن الاولى مستقلة عن الانسان ، بينما الثانية امتداد طبيعى لقواه وقدراته الخاصة • صحيح أن استقلال الآلة عن الانسان لا يمكن أن يكون تاما ، لأن أدق الآلات الالكترونية ما زالت تعتمد فى ادارتها وتوجيهها على الانسان • ومع ذلك فان لدى الآلة قدرة ذاتية على أداء وظيفتها والسير فى عملياتها بأدنى حد ممكن من تدخل الانسان • ومن هنا كان من الخطأ الشـديد استخدام اسم « الآلة » للدلالة على الواسطة الموسيقية : اذ أن ما نسميه بالآلة الموسيقية ليس فى واقع الامر الا أداة

(*) «الثقافة» ، العدد ٢٩ ، فبراير ، ١٩٦٤ •

تطيع الانسان كأحسن ما تكون الطاعة ، ولا تملك فى ذاتها من حول ولا قوة الا بما تمليه عليها أصابع الفنان الماهر من أوامر ـ صادرة بدورها عن حسه وذوقه المرهف ـ تلبيها « الآلة » طائعة مختارة •

واذن فنحن حين نتحدث عن صلة الموسيقى بالآلة ، لا نقصد صلتها بتلك الواسطة أو الاداة التى تحركها أنامل الانسان كيفما شاءت ، وانما نقصد صلتها بالآلة بمعناها الصحيح : أعنى تلك « الماكينة » الخرساء التى تملك القدرة على أداء أعمالها بنفسها مستقلة ـ بدرجات متفاوتة ـ عن الانسان •

اننا نعيش دون شك فى عصر الآلة • بل ان عصر الآلة ليرجع ،على أقل تقدير ، الى أكثر من قرنين من الزمان• فلماذا لم يبدأ تأثير هذه النزعة الآلية فى الظهور بصورة واضحة الافى القرن العشرين، مع أن عصر الصناعة نفسه، وعصر سيادةالنزعة الآليةقدبدأ منذأواسط القرن الثامن عشر على الأقل ؟ قد لايرى البعض فى هذاالفارق الزمنى الامظهرا من مظاهر تأخر الظواهر الحضارية فى الاستجابة للتغيرات الاقتصادية والتكنولوجية • ولكن حقيقة الامر هى أن التعقيدات الآلية الكفيلة بالتأثير فى فن كالموسيقى وكذلك الظروف الاقتصادية والاجتماعية والنفسية التى مهدت الأذهان لقبول أشد التجديدات تطرفا ، لم تظهر بوضوح الا فى القرن العشرين • وهذا هو السبب الحقيقى لذلك التأخر الظاهرى فى استجابة الموسيقى لنداء الآلية ، ذلك

النداء الذى سبقتها فى الاستجابة اليـــه كثير من علوم الانسان وفنونه ٠

ففى تلك الفترة الغريبة من فترات تاريخ الفن ،أعنى فى الربع الأول من القـرن العشرين ، ظهرت أول دعـوة الى صبغ الفن الموسيقى بصبغة متأثرة بالنزعة الآلية ٠ وكان على رأس أصحاب هذه الدعوة جمـاعة أطلقت على نفسها اسم « جماعة المستقبليين » فى ايطاليا ، وأبرزهـم « لويجى روسولو » و « باليلا براتيلا » ٠ ففى عام ١٩١٣ بعث الأول الى الثانى برسالة حوت خلاصة آرائه ، وعدت وثيقة لهذه المدرسـة الفنية ، حتى سـميت ب « بيان المستقبليين » ٠ فى هذه الرسالة قال روسولو : « لقـد ولد الضجيج فى القرن التاسع عشر ، باختراع الآلات ، واليوم أصبح الضجيج ظافرا ، وكتبت له السـيادة على حواس الانســان ٠٠ فنحن نزداد اقترابا بالتدريج من موسيقى الضجيج ٠٠ وعلينا أن نحرر أنفسنا من ربقـة هذه الحلقة الضيقة من الأصوات الموسيقية الخالصة ،وأن نغزو تلك الأرض المترامية الأطراف الى مالا نهـاية : أرض الاصوات ذات الضجيج » ٠

وختم روسولو بيانه بقوله : «على موسيقيى المستقبل أن يوسعوا على الدوام ميدان الصـوت ويزيدوه ثراء ٠٠ فلنطلب الى موسيقيينا الشبان ، ممن يتصفون بالجـرأة والعبقرية ، أن يصغوا بانتباه الى كل أنواع الضجيج ، حتى يمكنهم أن يدركوا الايقاعات المتنوعة التى تتألف منهـا ،

ويميزوا بين أنغامها الرئيسية والثانوية .. ولقد كان اقتناعى بأن الجرأة تجعل كل شيء مشروعا وممكنا ، هو الذى دفعنى الى تصور ذلك التجديد الهائل للموسيقى ، عن طريق فن الضجيج » .

مثل هذه الأفكار قد تبدو جنونا مطبقا ، وهى بالفعل كانت كذلك فى نظر الكثيرين ، بدليل أن استقبال جمهور باريس لحفلات هؤلاء « المستقبليين » الموسيقية بما فيها من قرقعات وصدمات وهمسات وصرخات ، بلغ من العداء حدا اضطر معه « المجددون » ، الايطاليون الى تقسيم أنفسهم فريقين : فريق يواصل أداءه على المسرح ، والآخر يصد هجمات الجمهور الساخط ويشتبك معه فى معارك حدثت فيها بالفعل بعض الاصابات ! .

غير أن هذه الاتجاهات تؤخذ فى كثير من الاحيان مأخذ الجد فى عصرنا هذا ، وتقدم لتبريرها نظريات جمالية توهم المرء أحيانا بأن فى الامر فنا جديدا يستحق الاهتمام والتقدير .

ولقد بلغ هذا الاتجاه قمته فى «الموسيقى الالكترونية» التى تعتمد تماما على امكانيات الأجهزة الصوتية الحديثة ولا سيما آلة التسجيل المغناطيسى ، فى انتاج أنواع جديدة غير معروفة من قبل من المؤلفات الموسيقية . وتستطيع أن تجرب بنفسك صورة بسيطة لما يقوم به هؤلاء الموسيقيون اذا سجلت صوت صفير القطار ، مثلا على شريط بسرعة معينة ، ثم أعدت سماع هذا التسجيل بسرعة مختلفة :

عندئذ تكتشف صوتا جديدا مختلفـــا كل الاختلاف عن الصوت الاصلى ، وقد يكون مختلفا عن كل ما تسمعه فى البيئة المحيطة بك من الاصوات • وما هذا ، كما قلت ، الا مثل شديد التبسيط لامكانيـــات الشريط الالكترونى الصوتية • فقد استطاع أصحاب هذا الاتجاه أن يستخلصوا منه ، بطريقة آلية ، أصواتا من كل نوع ، وذلك بشـــطر الشريط ، ورفع الاصوات وخفضها الكترونيا ، والجمع بينها وبين أصوات آلات موسيقية مألوفة ، وتأليف مقطوعات يشترك فيها الشريط التسجيلى مع الاوركسترا • كانوا فى هذا كله يبحثون ، كما يقولون ؛ عن اللاشعور ، ويتغلغلون صوتيا فى عالم مجهول حافل بامكانيات لا حد لها •

وقد تميزت فى هذه الموسيقى الالكترونية مدرستان : مدرســة كولونيا ، بألمانيا ، وعلى رأسها « شتوكهاوزن » ومدرسة نيويورك ، وعلى رأسها « جون كيج » • أما الأول فقد بلغ به التحمس لتجديداته حدا جعله يؤكد أن قاعـات الموسيقى الحالية لا تصلح « لعصر الفضاء » الذى نعيش فيه ، وأن من الواجب أن تأتى الموسيقى فى المستقبل الى المستمع من ستة اتجاهات : من أمامه وخلفه وفوقه وتحته ومن الجانبين • وهكذا وضع تصميم مسرح يجلس فيه المستمعون معلقين فى رصيف مركزى ، وكأنهم فى جزيرة تحيط بها الاصوات الالكترونية من كل جانب • وأمـا زميله الامريكى فهو أقدم منه عهدا فى الاغراب ، اذ بدأ يتحدث منذ العقد الرابع من هذا القرن عن الامكانيات

الصوتية الهائلة التى لم يستطلعها الانسان أو يقترب منها بعد ، ويتصور الموسيقى على أنها طريقة للاصغاء الى ايقاع نفس هذه الحياة التى نحياها • فيكفى أن يستمع الانسان وهو يسير فى شوارع مدينة حديثة ، أو يعمل فى مصنع حديث ، الى الاصوات المحيطة به من كل جانب ، ليدرك أن العصر الذى نعيش فيه يأتينا بأصوات وايقاعات لم تعرفها العصور السابقة قط ، وأنه بالتـالى يقتضى موسـيقى تختلف عن كل ما عرفته الاذن البشرية من قبل •

ويتخذ هذا التجديد الموسيقى المتطرف شكلا ثالثـا يبدو مضادا تماما للشكلين السابقين : ذلك هو ما يسمى بالموسيقى العينية concrete وهو نقل الاصوات الطبيعية مباشرة ، دون أى تعديل أو تهذيب • وانه لمن الغريب حقا أن يسير أنصار التجديد المتطرف فى مثل هذه الاتجاهـات المتعارضة فى آن واحد : أى أن يستطلعوا امكانيات الآلات الالكترونية ، وهى أعقـــد ما وصل اليه الانســـان من المخترعات ، وينقلوا فى الوقت ذاته أصوات الطبيعة فى بساطتها وبدائيتها وسذاجتها • غير أن هـذا الجمع بين الأضداد ليس بالامر المستغرب : فأحدث اتجاهات الرسـم والنحت ،أعنى تلك التى ظهرت فىظل أشد درجات التعقيد، تذكر المرء بالرسوم والتماثيل البدائية فى الكهوف القديمة، أو تبدو فى بعض الأحيان أشبه بأعمال طفل ذكى خصب الخيال • وموسيقى « الجاز » التى تزدهر بدورها فى أشد مجتمعات البشر تعقدا وتمدنيا،تزخر هى الاخرى بايقاعات

الغابة وصرخات الانسان البدائى • والأمثلة كثيرة على أن الانتاج الحضارى كثيرا ما يدور دورة كاملة بحيث تتلاقى أعقد النهايات بأبسط البدايات فى مركب واحد متكامل• وهكذا ظهرت « الموسيقى العينية » المستـــــــمدة من تلك الاصوات التى نصادفها فى حياتنا اليومية المعتادة •ومن المعروف أن كثيرا من الموسيقيين كانوا يستعينون بأصوات طبيعية أو محاكية للطبيعة فى مؤلفاتهم : كأصوات الطيور في سيمفونية بيتهوفن السادسة وفى مقطوعة « أشـــجار الصنوبر فى روما » لرسبيجى ، وغيرها من الاصـــــوات الطبيعية فى سيمفونية « لعب الأطفال » لهايدن • غير أن الاصوات الطبيعية تقوم فى الموسيقى العينية المعاصرة بدور مختلف كل الاختلاف : فهى ليست عنصرا عابرا فى القطعة الموسيقية ، وانما هى العنصر الاساسى فيها ، وهى المحور الذى يدور حوله التأليف الموسيقى ، بحيث يتعين على الفرقة الموسيقية أن تضم ، من أجل أداء هذه الاصوات ، مجموعة غريبة من الأدوات : كالمطارق والصفائح الفارغة والصفارات والاوانى •• الخ •

هذه الاتجاهات المفرطة فى غرابتها تقدم من النظريات لتبرير ذاتها أكثر مما تقدم من الانتاج الفنى ذاته • والحق اننا نستطيع أن نقول ان قيمة المدارس الفنية تتناسب - الا فى حالة قليلة - تناسبا عكسيا مع مقدار ما يقدمه أصحابها لتبريرها من النظريات • ذلك لأن العمل الفنى الرائع يبرر نفسه بنفسه ، ولا يحتاج لتبريره الى الكثير

من الدفاع والمرافعة ، أما العمل الهزيل فهو الذى يحتاج حقا الى مدافعين ومحامين يقدمون اليه أساسا عقليا يعوض شيئا من تفاهته الفنية • ومن الأخطاء الشائعة التى يتعرض النقاد للوقوع فيها أنهم يخلطون فى كثير من الاحيان بين الاساس النظرى الذى تقدمه مدرسة فنية معينة لأعمالها وبين قيمة هذه الأعمال ذاتها ، مع أن الأمرين منفصـلان تماما • فقد يكون هذا الاساس النظرى سليما متينا ، وقد تكون الفلسفة الكامنة فيه عميقة كل العمق ، ومع ذلك يظل العمل الفنى المبنى على هذا الاساس هزيلا من جميع الوجوه • ذلك لأن سلامة النظرية الجمالية التى يقوم عليها عمل فنى ما ، لا تضمن أبدا جمال هذا العمل ذاته ، وانما المعيار السليم الذى ينبغى الحكم على العمل الفنى من خلاله هو معيار النقد الداخلى ، والتذوق الجمالى من خلال تجربة فنية كاملة ، لا من خلال التفكير النظرى فى الأسس التى قام عليها •

وهكذا نجد لهذه الاتجاهات الموسيقية فلسفة جمالية نستطيع أن نعدها سليمة الى حد بعيد ، وان لم تكن مع ذلك قادرة على أن تبرر لأذواقنا ما يقوم على أساسها من أعمال فنية • وأقوى هذه المبررات النظرية هو الاهـابة بتاريخ الفن الموسيقى لاثبات أن التجديدات الجريئة كانت مكروهة ومذمومة فى عصورها فى معظم الأحيان ، ولكنها أصبحت فى العصور التالية مقبولة ومستحبة ، بل أصبحت تمثل التراث التقليدى الذى يدافع عنه معاصروه ضـد

موجة التجديد التالية • ان العالم اليوم يتخذ من موسيقى بيتهوفن مثالا واضحا للتراث الموسيقى النقى السليم ،ولكن كيف كان معاصرو بيتهوفن ينظرون اليه ؟ لقد وصف أحد النقاد المعاصرين له سيمفونيته الثانية ــ وهى من أقل أعماله جرأة وتجديدا ــ بأنها « أشبه بوحش مفترس ، أو بأفعوان قبيح جريح يأبى أن يسلم الروح ، ورغم أنه ينزف بغزارة فى الحركة الاخيرة ، فان ذنبه يظـــل يضرب كل ما يوجد حوله بوحشية » •

وقال عنه ناقد آخر : « ان مؤلفاته تتخذ على الدوام طابع الاغراب المتعمد •• ومعظم ما ينتجه يصل فى غموض تركيبه وامتلائه بالتوافقات الصوتية الغريبة والمنفرة حدا يحار معه الناقد بقدر ما يرتبك السامع » • هذان النقدان كتبا فى عامى ١٨٠٤ و ١٨٢٤ على التوالى ، وهما ان دلا على شىء فانما يدلان على أن من الأمور الشائعة أن يسخر الناس من أى شىء لا يوافق ذوق العصر • فقد ظن الناس أن بيتهوفن مجنون لأنه لا يكتب الموسيقى كما كتبهـــا السابقون عليه • وكثيرا ما وجهت انتقادات مماثلة الى برليوز وشوبان وفاجنر وغيرهم • وقد شاع استخدام لفظ «الضجيج» للدلالة على كل اتجاه موسيقى مجدد ، وانتشر هذا اللفظ بين نقاد فاجنر وليست وديبوسى ، حتى أصبح فى نظر الكثيرين رمزا معبرا عن هذا النوع من الموسيقى • ومع ذلك فقد دخل هؤلاء كلهم التاريخ ، وتمكنت الاجيال التالية من تذوق أعمالهم بسهولة ، وأصبح ما كان يبدو

ضجيجا منفرا ، جزءا من تركيب الآذان الموسـيقى ، ان جاز هذا التعبير • ومن هذا يخلص الموسيقيون المستقبليون والعينيون والالكترونيون الى نتيجة هامة : هى أن المستقبل كفيل برد اعتبارهم وبتعويد آذان الناس على ما يبدو لها اليوم ضجيجا لا معنى له •

ويلجأ أنصار هذا النوع من التجديد الموسيقى الى مبررات أخرى مستمدة من طبيعة العصر الذى نعيش فيه • ففى علم الطبيعة المعاصر ، وفى فيزياء الكم على وجـه الخصوص ، يسود مبدأ « اللاتحدد » • وقد استعار هؤلاء المفكرون الموسيقيون هذا اللفظ ، كما اسـتعاروا لفظ « عدم القابلية للتنبؤ » من نفس المجال أو من نظريات علم الاحصاء ، ليقدموا الينا بناء على تفسير باطل لهـذه الافكار ـ موسيقى « عشوائية » ، تتميز بعدم التحدد ، وبأنها لا تقبل التنبؤ بما يمكن أن يحدث فيها • واذا كان من أوضح العيوب التى يوجهها النقاد الى ملحن أنه يأتى بالألحان « كيفما اتفق » ، فقد أصبحت « كيفما اتفق » هذه فضيلة فى نظر هؤلاء الفنانين • فهم يرفضون مبدأ انتقاء الاصوات واختيار ما يلائم خاطرا محددا فى ذهن الفنان ، ويدعون الى أن يقبل المؤلف الموسيقى الاصوات التى تحيط به من كل جانب ، ويجمع بينها فى عمله ، بغض النظر عن كونها تؤلف كلا منسجما أم لا • ونستطيع أن نتصور الناتج النهائى اذا عدنا بأذهاننا الى أصوات الفرقـة الموسيقية قبل العزف ، حين يتمرن كل عازف على حدة ،

أو يضبط أوتار آلته • فى هذه الفترة ، التى تسبق العزف المنظم ، توجد « موسيقى عشوائية » من ذلك النوع الذى يثير الهام بعض الفنانين المعاصرين ويوحى اليهم بامكانيات جديدة فى عالم الأنغام – امكانيات تتلاءم ، على حد قولهم ، مع طبيعة العصر الذى نعيش فيه ، بما يتضمنه من نظريات تقوم على الصدفة واللاتحدد والعشوائية • فالعلم الحديث ، كما يفهمونه ، يفتح أمامنا أبوابا ينبغى ألا نتجاهلها ، وانما الواجب أن نستغلها بقدر استطاعتنا •

فما هى النتائج المحتملة لهذه التجديدات المتطرفة فى الموسيقى ، اذا نجحت بالفعل تلك الخطط الطموحة التى وضعها أصحابها ؟ ان من نتائجها الممكنة أن تحل الآلات الكهربائية والألكترونية محل الادوات الموسيقية اليدوية الحالية • ومعنى ذلك أن يتضاءل بالتدريج دور القائم بالأداء فى الموسيقى ، بل يصبح مؤلف الموسيقى هو ذاته عازفها ومؤديها ، وتغدو واسطة الموسيقى هى الشريط التسجيلى بامكانياته اللامتناهية • بل ان البعض ليذهب الى حد القول بأن نجاح الآلات الالكترونية كفيل بجعلها أفضل وسيلة لأداء الموسيقى التقليدية بدورها • فمن الممكن محاكاة جميع الآلات الموسيقية المألوفة بدقة كاملة عن طريق الشريط التسجيلى • ويأتى بعض المتحمسين بأمثلة عديدة لضجر كبار المؤلفين الموسيقيين من عجز العازفين عن متابعة الافكار العميقة والتعبير عنها بوضوح ، فيؤكدون أن هذا كله سينتهى عهده عندما تحل الآلة الالكترونية محل العازف

فى أداء أعمق الاعمال الموسيقية وأصعبها ·

مثل هذه الموسيقى تلقى على المستمع مزيدا من الأعباء· فالامكانيات الصوتية الجديدة تقتضى من الاذن مزيدا من الجهد النفسى والعضوى معا ، حتى تستطيع أن تتابع التعقيدات النغمية الهائلة التى لم تألف لها من قبل مثيلا · والأهم من ذلك أنها تقتضى من السامع مزيدا من الفاعلية · صحيح أن الاستماع عملية خلاقة دائما ، غير أن هذا العنصر الخلاق يتضاعف فى حالة الانواع الموسيقية المجددة· فعلى المستمع أن يجهد خياله ليكشف نواحى الجمال فى ايقاعات الطبيعة وأصواتها المألوفة التى قد لا تثير فى الاذن العادية أى اهتمام · أى أن عليه ، بالاختصار ، أن يشارك الفنان نفسه مجهوده الخلاق ·

وقد يظن القارىء من هذا العرض الذى قدمته اننى من المؤمنين بهذا النوع من التأليف الموسيقى أو بمستقبله، ولكن الواقع أن هدفى الوحيد انما هو التنبيه الى بعض الاتجاهات الجديدة المفرطة فى غرابتها · وفى اعتقادى أن عرض هذه الاتجاهات يكفى ، فى ذاته ، لايضاح مواطن الضعف فيها ، ولاثبات استحالة انتهاء فن عظيم كالموسيقى الى مثل هذا المصير ·

ذلك لأن الموسيقى هى قبل كل شىء « اختيار » لأصوات معينة وسط ذلك العدد اللامتناهى من الاصوات الممكنة التى تحيط بالانسان من كل جانب · والخطأ الاكبر فى مثل هذه الفلسفات الجمالية المجددة أنها تظن الاختيار

والتنظيم ضعفا ، وتتوهم أن فى توسيع مجال الاصوات كيفما اتفق اثراء لتجربة الانسان الموسيقية • والواقع ان عنصر التنظيم والتهذيب والضبط ليس ضعفا على الاطلاق وانما هو مصدر الجمال فى كل عمل فنى ، وهو الذى يحدد الخط الفاصل بين الفن واللافن - اذا أباح لنا القارىء استخدام هذا اللفظ الاخير •

وسأروى ، فى ختام هذا المقال ، قصة برنامج اذاعى طريف استمعت اليه ذات مرة ، وينطوى فى ذاته على تفنيد حاسم لهذه الاتجاهات المفرطة فى غرابتها • ففى أواخر عام ١٩٦١ استمعت الى تسجيل اذاعى منقول عن «البرنامج الثالث» للاذاعة البريطانية ، تضمن خدعة فنية طريفة قام بها ناقد موسيقى انجليزى : فقد نشر هذا الناقد بين الأوساط الموسيقية خبرا عن قدوم موسيقى بولندى من أنصار الاتجاهات الحديثة المتطرفة ، اسمه « بيوترزاك » وقال انه سيذيع قريبا قطعة من مؤلفاته مكتوبة لمجموعة آلات الايقاع وجهاز التسجيل (وهو أمر لا يعد غريبا فى مثل هذه الاتجاهات) • وبعد بضعة أيام أذيعت القطعة ولم تكن فى الواقع الا قطعة زيفها مقدم البرنامج نفسه ، ليس فيها عازف طبول ولا جهاز تسجيل وكل ما فعله مقدم البرنامج هو أنه وضع الطبول أمامه وأخذ يتنقل من واحدة الى الأخرى يركلها بقدميه أو يدفعها بيديه ، كما أخذ يصطنع أصواتا أمام « الميكروفون » ، فينفخ فى السماعة أو ينقرها أو « يطرقع» أصابعه أمامها • ويمثل هذا العزف

الخادع استمرت القطعة من بدايتها الى نهايتها •

وبدأت خطابات المستمعين وتعليقات النقاد تتوالى : فأعرب معظم المستمعين عن عدم اعجابهم بالقطعة ، وان كان بعضهم قد ذكر أنها فتحت آفاقا جديدة ، غير مطروقة ، لآذانهم فى عالم الصوت ، وأنها كانت تجربة شـــيقة فى عالم عذرى من الأصوات التى لم تألفها الأذن من قبل (وهؤلاء بالطبع هم فئة المتحذلقين الذين يريدون اثبات سعة أفقهم بأى ثمن ، وهم أسهل الناس وقوعا فى مثل هذا الخطأ) • أما النقاد المحترفون فقد أجمعوا تقريبـا على أن القطعة ضئيلة القيمة من حيث هى عمل موسيقى ، ولكن أحدا منهم لم يكتشف الخدعة أو يشك فى وجودها • ثم كشف صاحب البرنامج عن سر الخدعة ، ودعا اثنين من النقاد الذين كتبوا عن هذه القطعة الى ندوة اذاعيـــة • وكانت وجهة نظر هذين الاخيرين أن النقاد لم ينخدعوا ، لأنهم أجمعوا على أنها عمل ردىء • ولكن الاعتراض الحاسم الذى وجهه مقدم البرنامج اليهم هو أن النقاد قد رأوا فى تلك القطعة « عملا فنيا » على أية حال ، وأصدروا حكمهم على هذا الأساس • وهذه هى المشكلة الكبرى • فالموسيقى الحديثة قد وصلت ، بفضل هذه الاتجاهات ، الى المرحلة التى أصبح من الممكن فيها أن ينظر الى العمل اللا فنى على أنه عمل فنى • وهذا أمر كان يســـتحيل حدوثه أيام موتسارت أو بيتهوفن • صحيح أن كل عصر كانت له موسيقاه الرديئة ، ولكن مثل هذه الخدعة كانت مستحيلة

من قبل ، ولم يكن من الممكن أن يأخذ النقاد مثل هـذه الاعمال الخادعة مأخذ الجد ، أو يصدروا حكمهم عليهـا بوصفها عملا فنيا .

وهذا فى رأيى هو التفنيد الحاسم لمثل هذه الاتجاهات التجديدية المتطرفة فى الموسيقى ، بل فى غيرها من الفنون أيضا • فقد تكون الفلسفة الجمالية التى يستند اليها أصحاب هذه المدارس مقنعة أو معقولة ، ولكن يظل من الصحيح مع ذلك أن باب الخداع سيفتح فيهـا على مصراعيه • وقد يكون معظم هؤلاء الفنـانين مخلصـين لأفكارهم ولنظرياتهم ، ولكن هذه النظريات والافكار ذاتها لا تستطيع أن تحول دون تسرب الافاقين والمخادعين الى صفوف الفن ، بحيث يظل المستمع أو المتفرج ذاته عاجزا عن ايجاد معيار قاطع يفصل بين العمل المخلص وبين الغش والخداع • وهكذا فان امكان تسرب الخداع ، والعجز عن ايجاد معيار حاسم يفصل بين العمل الفنى والعمل اللافنى ، هو فى رأيى أقوى تفنيد لاتجاهـات التطرف المعاصرة ، وهو المبرر الكافى للعودة الى النظرة السليمة الى الفن بوصفه تنظيما وتهذيبا للتجربة ، وانتقاء لعنـاصر معينة منها ، لا مجرد التقاط عشوائى لأية عناصر صوتية أو لونية أو مادية تدخـل فى نطـاق الادراك الحسى للانسان •

فهـــرس

المطبعة الثقافية

رقم الايداع بدار الكتب ٣٢٨١ / ١٩٧١

وزارة الثقافة

الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر

المركز الرئيسي ١١١٧ شارع كورنيش النيل – القاهرة – ج.ع.م.
تليفون : ٧١٠٥٥ /٧١٠٥٨ تلغرافياً : يانشرو

الادارة العامة للتوزيع : ١٧ شارع قصر النيل – القاهرة – ج.ع.م.
تليفون : ٤٥٥٨٩ /٤٧٤٣٦

مكتبات القومية للتوزيع فى ج . ع . م .

القـــــاهرة

٣٦ شارع شريف	ت : ٤٠٠١٢	١٩ شارع ٢٦ يوليو	ت : ٥٥٠٣٢
٥ ميدان عرابى	ت : ٤٦٣٨٣	٢٢ شارع الجمهورية	ت : ٩١٤٢٢٣
١٣ شارع المبتديان	ت : ٢١١٨٧	الباب الأخضر بالحسين	ت : ٩١٣٤٤٧

الاسكندرية	: ٤٩ شارع سعد زغلول	٢٢٩٢٥	الجيزة	: ١ ميدان الجيزة ت: ٨٩٨٣١١
دمنهور	: شارع عبد السلام الشاذلى	٢٦٠٥	المنيا	: شارع ابن خصيب ت: ٤٤٥٤
طنطا	: ميدان الساعة	٢٥٩٤	اسيوط	: شارع الجمهورية ت: ٢٠٣٢
المحلة الكبرى	: ميدان المحطة	٤٢٧٧	اسوان	: السوق السياحى ت: ٢٩٣٠
المنصورة	: أول شارع الثورة	٣٨٦٤		

مراكز التوزيع خارج ج . ع . م

لبنان : الشركة القومية للتوزيع – بيروت – شارع سوريا بناية أبناء صمدى وصالحة
العراق : الشركة القومية للتوزيع – بغـــداد – ميدان التحرير – عمـــارة فاطمة

توكيلات وعملاء دائمين خارج ج . ع . م

الكويت : وكالة المطبوعات ٢٧ شارع فهد السالم بالكويت
الاردن : مكتبة المحتسب – عمان
ليبيا : محمود عارف الشويهدى – طرابلس
اندونيسيا : عبد الله محمد العيدروس – جاكرتا
تونس : الشركة التونسية للتوزيع ٥ شارع قرطاج – تونس
الجزائر : ٩٢ شارع ديدوش مراد بالجزائر العاصمة
المغرب : المركز الثقافى العربى للنشر والتوزيع ٤٢ – ٤٤ الشارع الملكى – الاحباس – الدار البيضاء
هولندا : مكتبة بريل – ليدن

الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر
فى خدمة القارىء العربى



د ٠ فؤاد زكريا

- ولد فى بور سعيد فى ديسمبر ١٩٢٧
- دكتوراه فى الآداب « قسم الفلسفة » من جامعة عين شمس عام ١٩٥٦
- استاذ الفلسفة بكلية الآداب بجامعة عين شمس، ورئيس تحرير مجلة الفكر المعاصر ٠
- أهم مؤلفاته : نيتشة ـ الانسان والحضارة ـ التعبير الموسيقى ـ اسبينوزا (حصل على جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٦٤) ـ دراسة لجمهورية افلاطون ٠
- اهم ترجماته : المنطق وفلسفة العلوم (فى مجلدين) ـ الفلسفة الانجليزية فى مائة عام (فى مجلدين) ـ نشأة الفلسفة العلمية ـ جمهورية افلاطون ـ الفن والمجتمع عبر التاريخ (فى مجلدين) ـ العقل والثورة

المكتبة الثقافية

(جامعة حرة)

- خلاصة الفكر القومى والانسانى
- تجعل المعرفة متعة تعمق الشعور بالحياة ، وسلاحًا يساعد على الإنتصار فى معركة الحياة

يشرف على السلسلة

الدكتور شكرى محمد عياد